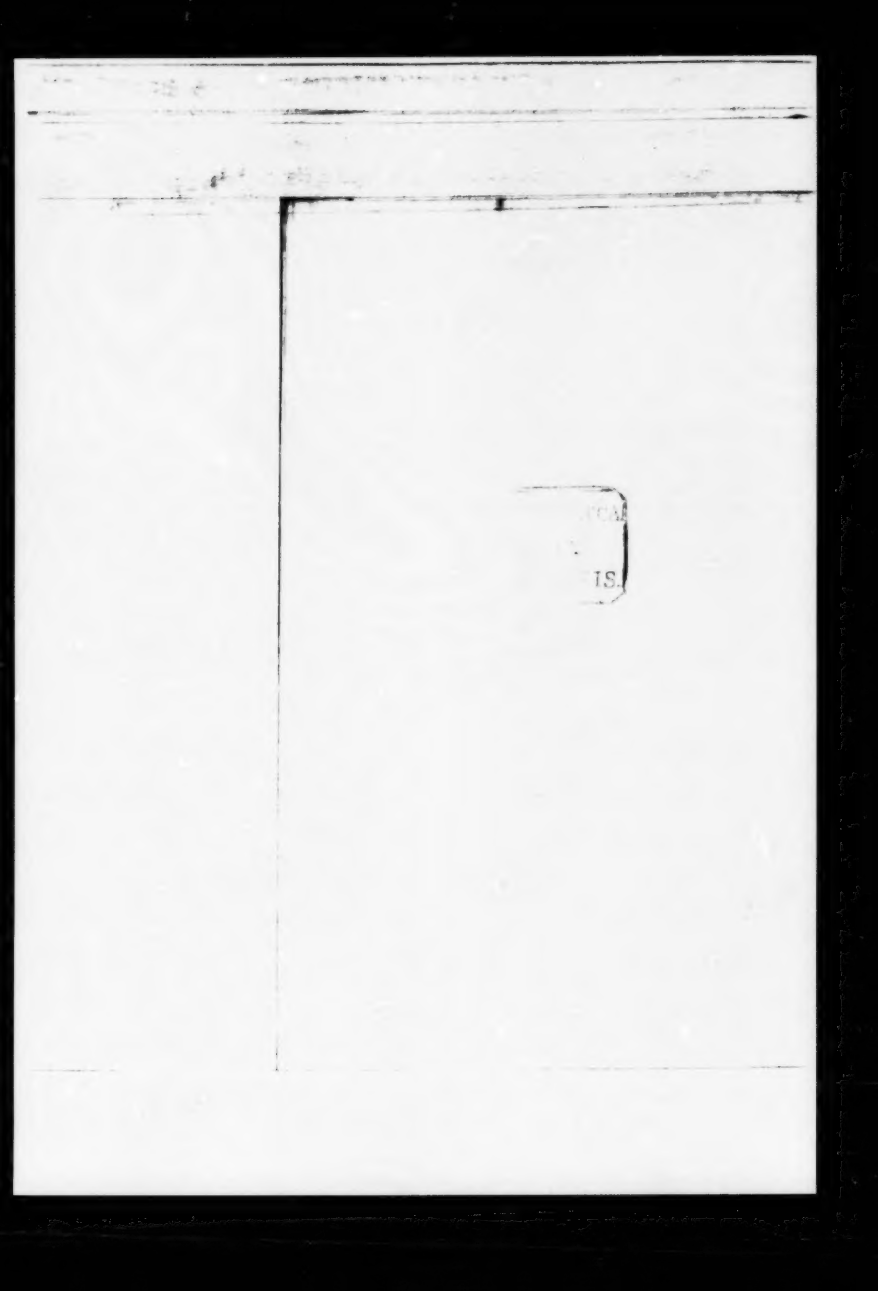
Theatraliſche Studien.

Theatraliſche Studien.

Von

A. E. Drachvogel.

Leipzig,
Hermann Coſſenoble.
1863.



Vorrede.

Die folgenden Abhandlungen, in verſchiedenen Bühnen-Zeitſchriften (dem Deutſchen Theater-Archiv, der Deutſchen Schaubühne u. A.) bereits veröffentlicht, kann ich wohl mit gutem Grunde „Theatraliſche Studien“ nennen, denn ich bin durch ſie ſelbſtbewußter in Dingen des Theaters und der dramatiſchen Kunſt geworden.

Der oft rückhaltloſe Freimuth, mit dem ich nach meiner Ueberzeugung das Falſche kennzeichnet, das Wahre verfochten habe, kann Niemanden, der die Kunſt aufrichtig liebt, ernſtlich verwunden, ja muß dem Ehrenwerthen willkommen ſein. Iſt dieſer Freimuth doch nur eine Wirkung meiner tiefſten Begeiſterung für unſer ſehr bedrängtes Theater,

dem gegenüber niemals von Haß noch Liebe, sondern nur von der Wahrheit die Rede sein kann, jener obersten Leiterin aller Dinge, welcher die Redlichen stets gedient.

Was ist die Wahrheit? Ist deine Wahrheit auch die allgemeine? —

Ich würde die theilweisen Ergebnisse meiner bisherigen dramatischen Laufbahn nicht in dies Buch vereint haben, wäre ich nicht durch die ehrenvolle Anerkennung von Männern hierzu ermuthigt worden, die mir in jeder Beziehung Autorität sind und deren langjährigem Umgange ich unendlich viel verdanke. Sie meinten, es verlohne sich wohl, folgende Abhandlungen der Vergessenheit zu entreißen, zumal in einer Zeit der Verwirrung, wo Künstler wie Beurtheiler es in vielen Fällen mit Begriffen und Grundsätzen nicht sonderlich genau nehmen und sich oft nur zu sehr dem dunklen Instinct des Augenblicks überlassen, der das Wahre enthalten kann, noch öfter aber fehl geht. Was ich bei Veröffentlichung dieses Buches wohl von mir ohne Eitelkeit sagen darf, ist: ein treuer, wenn auch geringer Kämpfer für die gekränkte Sache der dramatischen Kunst zu sein. Jeder giebt eben, was er kann, das ist sein Recht und auch seine Pflicht. Es wird vom Schicksale dieser Blätter abhängen,

ob ich wieder einmal die alte Studienmappe auf thun darf.

Wohl mag es heute geben, die in ihrer Gelahrtheit ein Wenig hoch herab fragen möchten, welche wissenschaftliche Berechtigung ich zu meinem Buche nachzuweisen vermöchte. Gottschede und Ben Jobnsons hat es immer gegeben! Denen gegenüber erkläre ich einfach: Zu allen Dingen der Welt bin ich Autodidakt, und Niemand ist behindert, mich in ihnen so kenntnißlos zu halten, als ihm irgend seine Selbstzufriedenheit erlaubt, in den Angelegenheiten der dramatischen Dichtkunst und der theatralischen Wissenschaft indeß, für die es bekanntlich keine akademischen Approbationen giebt, habe ich die besten Lehrer aller Zeiten gehört und hoffe mit einigem Verständniß, habe ferner in der Praxis der Kunst und des Theaters die Haltbarkeit Dessen oft genug erfahren, was ich gelernt und niedergeschrieb.

Außergewöhnliches und Neues enthält das Buch kaum, sondern das Längstbekannte, da und dort Verstreute, Ungeordnete ist nur in faßlicher Weise und mit vielleicht erneuter Beleuchtung dargeboten.

Von einer systematischen Anordnung des Buches und einer wissenschaftlichen Abrundung kann wohl bei einzelnen Fragen nicht die Rede sein, welche zu verschiedenen Zeiten, behufs der Veröffentlichung

in Zeitſchriften, aus dem großen vorhandenen Material herausgegriffen und nunmehr hier nach der Reihenfolge ihrer Entſtehung abgedruckt worden. Ich unterließ es, in jedem einzelnen Falle die betreffende Quelle anzugeben, weil ich ſonſt den Text mit Citaten überbürdet hätte, welche doch nur für Diejenigen Werth haben, die die Quellen ohnedies genügend kennen, um ſie ſich an Ort und Stelle zu vergegenwärtigen. Ich wollte mir eben nicht das Anſehn einer Gelehrſamkeit geben, die jeder Kunſtfreund beſitzen dürfte. Um indeß nicht in den Verdacht zu kommen, fremde Federn zum eigenen Schmuck zu verwenden, ſeien kurz hier diejenigen Werke aufgeführt, aus denen ich mein Wiſſen und meine Anſchauungen vornehmlich geſchöpft habe. Sie ſind ſo allbekannt, daß ich wohl hoffen darf, man wird finden, ich habe ihnen nicht gerade ſclaviſch nachgebetet. Es ſind:

Ariſtoteles Poetik, überſetzt und erklärt von Adolf Stahr. Stuttgart, Kraiß und Hoffmann. 1859.

Ariſtoteles Rhetorik von Ebendemſelben. Stuttgart, Kraiß und Hoffmann, 1862, 1. Band, und eine ältere, vollſtändige Ausg. von Dr. Roth.

Ariſtoteles Politik, 4 Bde. von Ebendemſelben. Stuttgart, Kraiß und Hoffmann, 1861.

Hamburgiſche Dramaturgie von G. E. Leſſing. Berlin, Voſſiſche Buchhandlung, 1839.

G. E. Leſſing's ſämmtliche Werke von Lachmann. Leipzig, Göſchen, 1854.

K. W. F. Solger's Vorleſungen über Aeſthetik, herausgegeben von K. W. B. Heyſe. Leipzig, Brockhaus, 1829.

Syſtem der Aeſthetik von Dr. Aug. Kahlert, Prof. in Breslau. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1846.

Cyklus dramat. Charaktere von Dr. H. T. Rötſcher, 2 Theile. Berlin bei Wilhelm Thome, 1844 u. 46.

Unter den vielen Schriften über das Theater, welche in jüngſter Zeit erſchienen ſind, denke ich, ſoll meine Arbeit nicht gerade die ſchlechteſte ſein. Möge man, wo ich in den „Studien" das Wahre getroffen, immerhin glauben, meine obigen Lehrer redeten aus mir, wie ich gern, wo ich irrte, allein auf mein Haupt die Schuld nehme, ſofern man eben nur edel genug iſt, mir dieſelbe recht eingehend darzuthun, damit ich mich verbeſſern kann. Nicht daß ich Recht habe, ſondern daß Unklares klar werde, iſt die Hauptſache. Hätten dieſe „Studien" auch nur das Gute, einem einzigen Strebenden in irgend einer, ſelbſt indirecten Weiſe zu dienen, dann iſt

ihr Zweck überreich erfüllt. Sind wir doch Alle nur Streiter, die in der Breſche zu fallen bestimmt ſind. Desbalb iſt es unſere Pflicht, zu ſorgen, daß hinter uns irgend Wer, wo möglich ein Beſſerer, in die Lücke ſpringe! —

Berlin, im Herbſt 1862.

A. E. Brachvogel.

Inhalt.

Vorrede V

I. Was mangelt der dramatischen Dichtkunst? (Als Einleitung.) 1

II. Wodurch erreichen Tragödie und Comödie ihren Zweck? 12

III. Die alte und die neue Schule der Schauspielkunst 40

IV. Was ist Idee, was ist Tendenz im Drama? . 56

V. Ist die Ueberraschung im Drama verwerflich? . 72

VI. Bemerkungen über das Lustspiel 90

VII. Die heutigen Rechtsverhältnisse der Deutschen Bühnen 99

VIII. Ueber schlechte Repertoire und den theatralischen Kunsthaushalt 149

Berichtigungen.

S. 18, Zeile 5 v. unten statt „einander stehen" — zu setzen: „einander entstehen".

S. 25, Zeile 11 v. unten statt „großen künstlerischen Unterscheidungsmerkmalen" — zu setzen: „großer künstlerischer Unterscheidungsmerkmale".

S. 40, Zeile 6 v. oben statt „Kunstkenner" — zu setzen: „Kunstfreunde".

S. 93, Zeile 6 v. oben statt „auf Furcht" u. s. w. — zu setzen: „auch Furcht".

I.

Was mangelt der dramatiſchen Dichtkunſt?

(Ein Bekenntniß, als Einleitung.)

Wenn das junge, wahrhafte Dichtertalent, von einem Stoff begeiſtert, zum erſten Mal den ſchöpferiſchen Griffel packt, um ohne ſonderliche Vorbereitung aus der überwältigenden Fülle der Seele ein lebensfriſches Kunſtgebilde hervorzuzaubern, damit es auf der Bühne heimiſch werde, Leid oder Freude, Furcht, Mitleid, oder Spott und Gelächter aus unſichtbarem Füllhorn über die Beſchauer ausſchütte, ſo wird ſich, dem natürlichen Gange aller künſtleriſchen Entwicklung gemäß, ein Monſtrum gebären, das wohl von edler Begabung zeugt, aber an ſich ein Nichts, weder Kunſtwerk im höheren Sinne, noch ein ſpielbares, mit ſchicklicher Ausrüſtung und Scenirung

verſehenes, aufführbares Theaterſtück iſt. Der Neuling wird ſich ſowohl mit den geiſtigen Geſetzen, wie der realen Ausführbarkeit in offenbarem Kampfe befinden, welcher nur mit gänzlicher Verwilderung und endlichem Zuſammenbruche des an ſich ſchönen Talents, oder der Erkenntniß endigen kann, daß der Schöpfer dieſer verfehlten Arbeiten ſeine geträumte Selbſtſchätzung mäßigen, vor Allem die Regeln ſeiner Kunſt und das Leben im Leben ſelber erlernen müſſe. Es klingt recht ſchön: daß in Genie der Regeln ſpotten dürfe, in ſich ſelber das Geſetz habe! Wer nur ſchon am Anfang ſeiner Laufbahn immer genau wüßte, ob er ein Genie ſei! Selbſt der Genius kann Dinge an ſich erleben, die er wohl leicht genug vermieden hätte, wäre er ſich derſelben durch das Studium bewußt geworden. Die erſte Frucht vom Erkenntnißbaume, welche der Muſenprieſter pflückt, iſt der Trieb, ſich mit Eifer auf alle diejenigen Schriften äſthetiſchen und dramaturgiſchen Inhalts zu werfen, welche ihm irgend Licht über das Richtige geben können; er wird die Geſetze und Erfahrungen aufſuchen und zu verſtehen bemüht ſein, nach welchen von Alters her alle Vorgänger gearbeitet haben und die aus den Werken unſrer Dichterheroen thatſächlich reden.

Eben ſo ſicher, wie das keimende Talent zu allererſt ſeine Kräfte an einer Arbeit verſucht, eben ſo ge-

wiß wird es dann die Nothwendigkeit des Studiums anzuerkennen gezwungen ſein. Den umgekehrten Fall giebt es nicht!

Um die Geheimniſſe der Kunſtlehre, des Schönen, den wahren Sinn Deſſen, was z. B. tragiſch oder komiſch heißt, in ganzer Tiefe nicht nur gedanklich zu verſtehen, ſondern auch lebendig zu empfinden, kurz die Wahrheit untheilbar mit einem Blicke zu erfaſſen, dazu gehört eben ſchon dichteriſche Geſtaltungsgabe. Die Erkenntniß, welche dem echten Poeten aus der Dramaturgie erwächſt, iſt klarer, tiefer, unmittelbarer, als die, welche dem bloßen, wenn noch ſo ſcharfen Denker, der nicht zu geſtalten weiß, daraus fließen mag. Das Eigene dieſer Geſetze und Lehren beſteht eben darin, daß ſie nicht ſowohl erklärt, umſchrieben und bewieſen, als vor allen Dingen lebendig in ihrer Wahrheit gefühlt ſein wollen. Die Dramaturgie kann nur alle poetiſchen Triebe im Künſtlergeiſte wecken, aufhellen, ordnen, ihm ſelbſtbewußt machen; dieſelben aber, wo ſie gar nicht da ſind, zu erſchaffen, iſt kein Geſetz der Welt, kein Beiſpiel William Shakespeare's im Stande, eben ſo wenig wie Kenntniß von Form und Farbe, Anatomie und Faltenſtudien trotz größter Uebung einen Raphael ſchaffen, obwohl man ohne dieſes Wiſſen nimmer ein Raphael ſein kann.

Das zweite Entwickelungsstadium des Dramatikers ist somit das Studium der Dramaturgie. Er wird die Poetik, Rhetorik und Politik des Aristoteles, Lessing's Dramaturgie, Solger's Aesthetik, Rötscher's Charakteristiken, alle Schriften über allgemeine Kunstgesetze, welche von Kant bis Hegel erschienen, alle Schätze theatralischer Forschung und Erfahrung, welche von Schlegel und Tieck bis Adolf Stahr veröffentlicht wurden, sich zu eigen machen, wird endlich in den dramatischen Dichtungen aller Klassiker, die Anwendung Dessen zu finden streben, was er als Gesetz des Schönen bereits erkannt, als dramatischen Lehrsatz erfaßt hat.

Das Talent muß nothwendig in allen diesen, oft so bewundernswerthen, Schriften, besonders in Lessing, eine ungeheure Fülle der wichtigsten und untrüglichsten Kunstwahrheiten finden, sein Geist wird sich läutern, selbstbewußter, klarer werden, der Dichter selbst wird *tiefer* fühlen, noch *reiner* glühen.

Je gewissenhafter, umsichtiger und emsiger er sich aber auch in die weitverzweigte Literatur der dramaturgischen Wissenschaft und des Theaters vertiefe, je schneller und sicherer er sich dieses ganze Gebiet zum geistigen Besitz erobern mag, desto eher und heftiger kommt unwillkürlich ein Schmerzgefühl über ihn, eine nicht zu überwältigende, immer wachsendere Rathlosig-

keit und Verzweiflung, Etwas von jenem tragiſchen Bewußtſein, welches Fauſt in den Ausruf legt:

„Und ſühle, daß wir nichts wiſſen können!
Das will mir ſchier das Herz verbrennen!"

— Warum?! — Wodurch?! —

Wenn wir ringsum auf alle Gebiete menſchlicher Thätigkeit ſehen, ſei's Wiſſenſchaft, Induſtrie, oder ſeien es die vier anderen Schweſterkünſte: Malerei, Sculptur, Muſik und Baukunſt, ſo tritt uns doch in allen ein ziemlich feſtgeſchloſſenes Lehrgebäude, oder mindeſtens eine Reihe ſich gegenſeitig ergänzender Wiſſenſchaften, mindeſtens aber Methode entgegen, durch welche man ſich ſämmtliche Hülfsmittel einer Kunſt aneignen, ſie theoretiſch begreifen oder in irgend einer Weiſe praktiſch ausüben lernen kann. Der Maler und Bildhauer, um Beiſpiele anzuführen, hat die Anatomie, Phyſiologie, die Lehre von Farbe, Licht und Schatten, von Faltenwurf und Perſpective, ferner die Hülfswiſſenſchaften der Völker-, Koſtüm- und Naturkunde zur Grundlage ſeines Schaffens. Der Muſiker beſitzt Geſangs-, Inſtrumental-, Kontrapunkts- und Fugenlehre, hat feſtſtehende Kunſtformen und Begriffe. Noch mehr trifft dies bei der Architektur zu. Kurz, jede Kunſt hat eine meiſt vollſtändige, abgeſchloſſene Wiſſenſchaft, welche ihr allein eigen iſt, zur Grundlage.

Die Poesie allein, zumal die dramatische Poesie, entbehrt derselben!

Man rede mir nicht ein, daß es eine Versbaulehre u. s. w., einen reichen Schatz glänzender Erfahrungen gerade auf dramatischem Gebiete gäbe. Einzelne Lehren, Erfahrungssätze, Beispiele hat es genug, aber eine in sich ausgebaute Wissenschaft des Dramas? Nimmermehr! —

Der junge Maler, Musiker, Bildhauer oder Architekt hat seine Kunst zu *erlernen* und nach seinem Talent alsdann frei auszuüben. Er findet eben eine Schule, Methode, kurz alles Wissenswerthe bereits *vor*, und macht er sich das zu eigen, hat er Begabung, so kann er nimmermehr irren. Dabei ist eine Erweiterung der Kunst und ihrer Wissenschaft selbstredend zugegeben, denn im Leben ist Alles Wandlung. Das ist ja das Schöne im Leben.

Der dramatische Dichter findet aber nur ein Chaos von Dogmen, eine Menge ungeordneter, oft in den Hauptsachen grell einander entgegengesetzter Wahrheiten vor, eine harmonische Wissenschaft nicht. Er muß sich, will er mit einigem Bewußtsein schaffen, seine *eigene* Wissenschaft, *seine* Art der Dramaturgie erfinden. Daran aber gehen Tausende von wirklichen Talenten zu Grunde, nur weil vor ihren Augen die Gesetze schwanken und sich verwirren, welche ihnen

den Maßstab des Richtigen und Wahren bei Ausübung der Kunst geben sollen.

Wenn somit die Kritik den dramatischen Dichter, trotz allen Talentes, ohne Erbarmen mit Geißelhieben belohnt, ist sie um so ruchloser, als sie am Besten wissen muß, daß dem Dichter nicht die organisch gegliederte Wissenschaft eines Architekten oder Musikers, ja, daß ihr, der Kritik selber, die vollständige Wissenschaft der Dramaturgie bei ihrem Richteramte fehlt, sie sich oft genug auf gar Nichts weiter bei ihrer Beurtheilung verläßt, als nur auf jenen, in der Vorrede schon bezeichneten, dunklen Instinkt, den jeder Insasse des dritten Ranges eben so gut haben kann, wenn er ihn auch nicht nach grammatisch-syntaktischen Regeln auszusprechen vermag, und Ankläger wie Angeklagter nach sehr verschiedenen und doch berechtigten Grundsätzen in der Kunst handeln mögen, ohne das Wesen der Schönheit selbst irgendwie zu verletzen. Oder sind, beispielsweise, die Fragen gelöst:

„Was ist Idee, was ist Tendenz im Drama?" —

„Was heißt tragische Leidenschaft?" —

„Was ist historisch oder unhistorisch im Sinne des Theaters?" —

„Wo ist Ueberraschung, wo nicht verwerflich?" —

„In wie fern darf der Zufall eine Rolle spielen?" —

„Was iſt ein paſſiver, was ein aktiver Charakter auf der Bühne?“ —

„Soll Leidenſchaft oder idealer Zweck den Helden zum Unter- oder Ausgang führen, oder Beides, und wie ſo?“. —

Sind, man antworte offen, dieſe und tauſend andere Fragen in der Dramaturgie gelöſt? — Nein! —

Iſt das eine in ſich klare Wiſſenſchaft, die widerſprechende Wahrheiten hat? — Nein! —

Verdient die Kunſt gerade darum die härteſte, abſprechendſte Art der Beurtheilung, weil ſie das Unglück hat, gerade diejenige zu ſein, in welcher der Uebergang von Theorie zur Praxis, der Unterſchied zwiſchen abſtrakter Schöpfung durch das Wort und voller Verkörperung durch die Bühne am ſchwerſten und größten iſt? Wiederum: nein! Und doch glaubt ein Jeder, es ſei die leichteſte Sache von der Welt, über ein Drama zu richten! — Gewiß hat der Beſchauer, ſei er, wer er wolle, das Recht, zu ſagen: „dies gefällt mir, oder gefällt mir nicht“, aber der Kritiker, welcher das Urtheil und den Geſchmack des Publikums bilden, dem Schauſpieler und Dichter ein öffentlicher Lehrer ſein ſoll, muß ihm genau ſagen können, „warum“ ihm etwas gefällt oder nicht gefällt, muß ſagen können, auf welches dramaturgiſche Wiſſen er ſein Gefallen oder Mißfallen ſtützt,

muß endlich ſagen können, wie das Schlechte beſſer zu machen ſei, oder er iſt ein Schwätzer ohne Gewiſſen!

Der dramatiſche Dichter weiß von einer, ſeiner Kunſt allein eigenen, in allen Theilen klaren, zuſammenhängenden Wiſſenſchaft gar wenig, und was er bei allem Fleiße davon erwerben kann, iſt eben lückenhaft, muß von ihm durch ein ſelbſtgeſchaffenes Lehrgebäude erſt ergänzt, geeint und geordnet werden.

Wohl hat Ariſtoteles eine Poetik geſchrieben, deren hohe Weisheit der Sockel unſerer Erkenntniß iſt, — ſein Werk iſt ineß unvollendet, die Echtheit vieler und wichtiger Stellen iſt noch heute den Philologen ein Zankapfel; endlich hat Ariſtoteles eine verchriſtliche Anſchauung, die oftmals mit der unſeren ſtreitet und den Gebrauch mancher ſeiner Kunſtgeſetze in Frage zu ſtellen ſcheint.

Wohl hat Leſſing eine Dramaturgie, ein Wunderwerk an Klarheit geſchaffen; aber die verſchiedenen Reſultate dieſes größten aller Denker ſind, je nach dem zu beurtheilenden Objekte entſtanden, verſtreut, und können keinen Geſammtorganismus darſtellen. Die Hamburgiſche Dramaturgie blieb auch bekanntlich ebenfalls unvollendet, und wie ſehr Leſſing ſchon an der Grenze der romantiſchen Richtung ſteht, die ſich bereits im „Nathan" ſpiegelt, iſt er doch noch unge-

theilt Anhänger des Aristoteles allein, der die „Leidenschaft" als Sitz der tragischen wie komischen Schuld annimmt. Er hat somit schon theilweise dramaturgische Ideen ausgeübt, die in seinem Codex noch nicht standen.

Die sogenannte romantische Epoche Schlegel's und Tieck's ferner, philosophisch von Solger vertreten und zur Einheit gebracht, ist starre Gegnerin des Aristoteles, somit auch großentheils Lessing's, und schließt Wahrheiten aus, welche wir uns bereits thatsächlich zu eigen machten, ohne daß wir doch die Meinung irgend einer Parthei des offenbaren Irrthums zeihen können. Endlich ward gar die Tendenz Mode und verrann mit dem Begriffe der tragischen oder komischen Idee, und nun sind wir so glücklich, in einem Chaos zu leben, in welchem meist nur in's Blaue gedichtet und recensirt wird, ohne daß man zu sagen wüßte, ob Einer in Wahrheit überhaupt irgend welchem Kunstgesetze huldige, so daß wir es an ihm consequent wahrzunehmen vermöchten.

Wer wahrhaft Künstlerehre und heißes Streben zum Edleren in sich fühlt, wem es Wehe um's Herz ist, daß Tausende schöner Talente in diesem Strudel von Nichtwissen, Versuchen, Zweifeln und Verzweifeln ohnmächtig untergehen, wer bei der Feier Schiller's sein Blut sieden, seine Brust sich sehnend weiten

fühlte der besseren Zukunft, der neuen künftigen Literaturepoche entgegen, die er freilich nicht mehr erlebt, der trete her und bekenne: daß der dramatische Dichter die lückenhafteste aller Kunstwissenschaften hat, und daß diesem Uebelstande, so weit unsre Kraft eben reicht, abgeholfen werden muß, soll die Kunst selber nicht ganz verflachen. Helfe Jeder an diesem Werke bauen, suche Jeder selbstsuchtslos jedes Talent zu pflegen, zu läutern und glaube er nur: in der Freiheit, Klarheit und der idealen Neuerhebung des Ganzen auch die des Einzelnen zu finden! Jeder wird sich in diesem Beginnen Kränze flechten, wenn auch nur unsichtbare, aber unvergängliche!

II.

Wodurch erreichen Tragödie und Comödie ihren Zweck?

Indem Verfaſſer auf voriges Kapitel Bezug nimmt, will er die beiden erſten hervorſtechendſten Wahrheiten in der Dramaturgie, welche einander entgegengeſetzt ſind und dennoch unläugbare Gültigkeit haben, einer Betrachtung unterziehen und erörtern: ob man nur Eine von Beiden wählen könne und welche, oder aber ob es möglich ſei, beide widerſprechende Wahrheiten zu vereinen und in welcher Art dies zu erreichen ſei?

Die erſte Frage bei einer Sache, welche betrachtet werden ſoll, iſt die: was iſt ſie? — die zweite: welchen Zweck hat ſie? — und endlich: wodurch erreicht ſie denſelben? Fragen wir eben ſo bei der Tragödie und

Komödie, als den beiden Hauptarten der dramatischen Dichtung, so sind die beiden ersten Fragen: „was ist eine Tragödie und eine Komödie", und: „welchen Zweck hat Jede von Beiden" — wohl längst erledigt, so daß über deren Beantwortung von den ältesten Zeiten bis heute alle urtheilsfähigen Stimmen einig sind, etwa die Tendenz-Dichter ausgenommen.

Die letzte Frage aber: wodurch die Tragödie und Komödie ihren Zweck erreiche, hat eine zwiefache Lösung, von der die eine der andern zu widerstreiten scheint. An sie knüpft sich jedoch die ganze Ausführung, das heißt die Dichtung selbst: denn wenn ich eine Sache machen will, so genügt nicht allein zu wissen, was sie ist und welchen Zweck sie hat, sondern auch hauptsächlich: wodurch letzterer erreicht, die Dichtung selbst bewirkt werde?

Diese Frage, welche so recht eigentlich eine Streitfrage ist, soll in folgenden Zeilen nach Kräften an's Licht gezogen werden, denn dieselbe endgültig ein für alle Mal erörtern, heißt unsere ganze, lückenhafte, dramaturgische Wissenschaft, somit unsre jungen, aufstrebenden Talente selbst aus dem ärgsten Dilemma ziehen. Zu glauben, daß ihm diese große Aufgabe gelingen werde, ist der Verfasser gewiß am Allerfernsten, aber indem er sie zur Besprechung

bringt, alle Gründe der Kunstfreunde für und wider in die Schranken treten können, dürfte man doch hoffen, daß ihrer Lösung näher gerückt werde.

Um die Frage: „wodurch erreicht die Tragödie und Comödie ihren Zweck?“ zu behandeln, ist indeß nöthig, die beiden ersten Fragen, so endgültig sie auch entschieden sind, noch einmal kurz und übersichtlich zu beantworten, weil sie die Voraussetzung Dessen sind, ohne welches die letzte Frage überhaupt gar nicht gestellt werden kann.

Die Tragödie ist: die Darstellung einer ernsten, erschütternden Begebenheit durch gegenwärtig handelnde Personen, welche Furcht und Mitleid erregt.

Die Comödie ist: die Darstellung einer scherzhaften, erheiternden Begebenheit durch gegenwärtig handelnde Personen, welche Lachen erregt.

Zweck der Tragödie ist: indem sie eben Furcht und Mitleid im Beschauer erregt, diese Furcht und dieses Mitleid selber in ihm zu reinigen, das heißt auf das sittlich vernünftige Maß zu führen, wie in demselben zu stärken.

Zweck der Comödie ist: indem sie eben das Lachen des Beschauers erregt, das Lachen desselben, das heißt die Eigenschaft: Dinge lächerlich zu finden, zu reinigen, auf ihr sittlich vernünftiges Maß zu führen, wie in demselben zu stärken.

Die letzte Frage ist nun: wodurch wird Das erreicht, und sie ist eben streitig. —

Man könnte leicht meinen, dies „Wodurch" sei bald beantwortet, denn das Mittel sei bereits durch den oben ausgesprochenen Zweck angegeben. Wenn nämlich gesagt wird, die Tragödie errege Furcht und Mitleid, um Furcht und Mitleid zu reinigen, die Comödie Lachen, um das Lachen zu reinigen, so wäre ja damit ausgesprochen, daß Erregung von Furcht und Mitleid oder des Lachens eben das Mittel sei, Furcht und Mitleid u. s. w. zu reinigen. Somit würde Zweck und Mittel zum Zweck (in der Tragödie oder Comödie) Eins sein. Es ist wohl aber Jedem einleuchtend, daß keine Sache Werkzeug und zu gleicher Zeit Erzeugniß desselben Werkzeugs sein kann, wenn auch Werkzeug und Werk eine nahe Verwandtschaft haben. Die Erregung von Furcht und Mitleid wie des Lachens ist ein Resultat der Tragödie (Comödie), die Reinigung die unmittelbare Folge des Resultats; aber wodurch diese Erregung bewirkt wird, das Werkzeug, ist nicht etwa wieder Mitleid und Furcht oder Lachen; — es sei denn, daß man etwa die Leidenschaft der Furcht, des Mitleids oder Lachens selbst, als auf der Bühne thätig, vorstelle. — Bevor im Beschauer diejenigen Affekte eintreten, die eben erregt werden sollen, muß ein Erregendes da sein, welches

die ſchlummernden Affekte, Furcht und Mitleid wie Lachen im Beſchauer erweckt. Wir müſſen erſt Etwas ſehen, von Außen auf uns Eindringendes empfinden, kurz auf dem Theater Etwas erleben, wonach Furcht und Mitleid oder Lachen unausbleiblich iſt, wenn wir überhaupt zu beiden Empfindungen genöthigt ſein ſollen.

Wir können dies aber nur an einer Handlung oder Begebenheit erleben, die eben Furcht und Mitleid wie Lachen erweckend gearbeitet iſt. Soeine Begebenheit oder Handlung iſt aber die Tragödie oder Comödie ſelbſt, kann alſo doch nicht wiederum Werkzeug ihres eigenen Daſeins ſein.

Wie nun ohne Handlung keine Erregung der Affekte des Zuſchauers möglich iſt, ſo iſt auch keine Handlung ohne Individuen möglich, welche dieſe Handlung vollziehen. — Die verſchiedenen Lebensbeziehungen der Menſchen zu einander treten durch Handlungen und Begebenheiten in die Erſcheinung, und Alles, wodurch Menſchen zu einander in irgend eine Beziehung, Thätigkeit oder Lage kommen, iſt Handlung oder Begebenheit. Der Unterſchied zwiſchen Handlung und Begebenheit iſt nur der, daß Handlung diejenige Beziehung des Menſchen iſt, in welche er ſich ſelber zu Anderen ſetzt, alſo Das, was er thut; Begebenheit diejenige Beziehung des Menſchen, in

welche er zu Anderen *geſetzt* wird, alſo Das, was *mit ihm geſchieht*.

So wären denn die handelnden Perſonen die Mittel, durch welche die Handlung bewirkt wird, welche Furcht und Mitleid (Lachen) erregen, reſp. reinigen ſoll? — Nein! — Auch die bloßen Perſonen, welche handeln, ſind eben ſo wenig wie die bloßen Begebenheiten die Mittel, wodurch der tragiſche oder komiſche Zweck ſich erfüllt, ſonſt müßte eben *jede* Perſon und *jede* Begebenheit dazu geeignet ſein, ſo gut wie all' und jede Erregung von Furcht und Mitleid oder Lachen dieſelben Leidenſchaften ſtets im Beſchauer reinigt.

Es kommt alſo ſchließlich auf die Art der Perſonen an. Dieſe Perſonen, welche eine tragiſch oder komiſch wirkende Handlung begehen ſollen, müſſen alſo beſtimmte *Qualitäten* an ſich haben, ein Etwas, welches ihnen innewohnt, das ſie zur Handlung treibt und an *ſich* ſchon, ohne die ſpeciellen Perſonen und die ſpecielle Handlung, Furcht und Mitleid oder Lachen erweckend iſt, und dieſe magiſche Eigenſchaft nur durch die zur Handlung getriebenen Perſonen in die Erſcheinung ſetzt, um ſie auf's Schlagendſte zu beweiſen.

Dieſer eigenthümlichen Qualitäten giebt es zweierlei. Beide Qualitäten ſind *dieſelben* im Luſtſpiel wie Trauerſpiel, ſind die einzigen, welche zum Zweck

des Kunſtwerks führen, aber jede dieſer Qualitäten iſt der andern ſcharf entgegengeſetzt, ſchließt, ſo ſcheint es, dieſelbe aus, und hier läge ſomit die entſcheidende Frage. Dieſe beiden Eigenſchaften, welche den handelnden Perſonen innewohnen müſſen, wenn der Zweck des Kunſtwerks jeder der beiden Arten erreicht werden ſoll, ſind: die Leidenſchaft und die Idee.

Es leben zwei allwaltende Kräfte in uns, zwei Daſeinsformen, zwei Welten, das Gefühl und der Gedanke, die derbe Lebensluſt und die abſtracte Idealität.

Die Thätigkeit des Gemüths nach einer beſtimmten Richtung hin, wenn ſie Alles überwallt, den ganzen Menſchen ausſchließlich im guten oder ſchlechten Sinne ergreift, iſt Leidenſchaft. Die Thätigkeit des Geiſtes, wenn ſie ausſchließlich auf Eins ſich richtet, dieſes Eine im guten oder ſchlechten Sinne mit Ausſchließung alles Anderen ergreift, iſt Idee. Die Leidenſchaft im alleräußerſten Stadium kann Verbrechen oder Lächerlichkeit, die Idee an ihrer allerletzten Grenze kann Wahnſinn oder Thorheit werden. Leidenſchaft und Idee ſind wie zwei Naturen in uns, die oft aus einander ſtehen und doch von Grund aus verſchieden ſind. Eins bekämpft das Andere, Eins ergänzt und zerſtört, belebt und erdrückt das Andere, es ſind zwei Liebende, die ſich tödtlich haſſen und doch im Tode noch glühend küſſen.

Es wird wohl hier nicht erfordert, die Leidenschaft oder die Idee etwa am einzelnen Menschen näher zu beschreiben; es handelt sich ja nicht darum, zu sagen, wie sich die Leidenschaft oder Idee äußert, — das ist auch Sache des Poeten selbst, — sondern daß Beide, oder Eins von Beiden, sobald sie in handelnden Personen des Drama's tragischer oder komischer Gattung zur Erscheinung kommen, den Zweck dieser Dichtungsart erfüllen müssen. Was hier zu näherer Charakterisirung von Leidenschaft und Idee dramaturgisch noch nöthig scheint, wird in der folgenden Betrachtung am Besten seine Stelle finden, wo von der historischen Entwicklung dieser beiden Mittel dramatischer Kunst die Rede ist, welche zugleich ein Theil der Geschichte des Drama's selbst ist. Auf sie hat der Verfasser bereits andeutungsweise im vorigen Kapitel hingezielt, und indem er hier dieselbe deutlicher auseinandersetzt, wird zugleich die Darlegung des allgemeinen Wesens der Leidenschaft und Idee, wie er hofft, erleichtert.

* * *

Die Dramaturgie, also die Lehre von den Gesetzen der dramatischen Dichtkunst, hat in ihrem Jahrtausende langen Leben bis heute drei deutliche Stadien zurückgelegt.

Das erste ist die Aristotelische Epoche, die Zeit

des antiken Drama's, das zweite die Shakespeare-Leſſing'ſche Epoche, die Zeit der eigentlichen Romantik, das dritte iſt die Schlegel-Tieck'ſche, beſſer geſagt die Solger'ſche Epoche, die Zeit der modernen Romantik, gewöhnlich immer ausſchließlich die romantiſche genannt.

Ein viertes, modernes Stadium, (das der Pſeudo-Romantiker ſei, als rückſchreitend, nicht mitgezählt,) giebt es nicht, denn wir ſtehen, ähnlich der ſeligen Gorſchedin, in einem Chaos, wo es, wie bei dieſer Dame, Grundſatz zu ſein ſcheint: „daß die Ehre, welche man bei Anfertigung theatraliſcher Stücke erwerben könne, allezeit nur ſehr mittelmäßig iſt," alſo der Geldprofit allein zu ſolcher „Anfertigung" ermuntere. Für dieſes ſtolze Dogma finden wir jetzt leider auch Prieſter an allen Orten.

Es iſt hier nicht der Ort, davon zu ſprechen, wie viel von Ariſtoteles' Poetik verloren ging, ob dieſes Werk von dem Stagiriten ſelbſt geſchrieben, oder ein unvollſtändiges, gedrängt gefaßtes, corrumpirtes Collegienheft eines ſeiner Hörer ſei; dies bleibe dem Forum der Philologen. Bewieſen iſt, und Leſſing ſagt es oft genug, daß dieſe Poetik entſchieden das Lehrgebäude des Ariſtoteles ſei und wir das daran Fehlende als einen unerſetzlichen Verluſt zu beklagen haben. Bewieſen und von Leſſing ſiegreich behauptet

iſt ferner, daß Dasjenige, was wir in der Poetik von dem Philoſophen beſitzen, uns, bei gewiſſenhaftem Studium, über das Fehlende immerhin noch genügend belehren könne.

Das Mittel nun, deſſen die Alten ſich zur Erreichung des Zweckes ihrer Dramen bedienten, war einzig die Leidenſchaft. Dies geſchah dergeſtalt: daß die dem Handelnden innewohnende Leidenſchaft (das menſchliche Weſen der Alten überhaupt) mit der göttlichen Beſtimmung, dem Schickſal (Fatum), der Alles niederdrückenden Autorität, weß Namens oder welcher Form ſie ſei, in Widerſpruch, Kampf (Conflict) trat. ſich an ihr verſchuldete und dieſe Verſchuldung nur durch Aufgeben des menſchlichen Daſeins oder Unterordnung deſſelben zu Gunſten der Autorität bezahlte und verſöhnte. Die menſchliche Leidenſchaft und Nichts weiter, im Kampfe mit dem göttlichen Geſetz erliegend, war für die alte Tragödie das Mittel, Furcht und Mitleid im Herzen ihrer Zeitgenoſſen zu wecken und ſomit zu reinigen. Indem ſich das vollzog, ward damit vom Theater herab eine wahrhaft religiöſe Handlung in antikem Sinne, eine echte Gottesverehrung in anderer Form begangen, und mit Recht pflegte daher der antike Staat ſein Theater als eine politiſch-religiöſe Bildungsanſtalt für das Volk. Je freier die Leidenſchaft in den handelnden

Perſonen auftrat, je menſchlich-berechtigter ſie ſich dem ſtarren Geſetz über ihm entgegenſtämmte, deſto erſchütternder, wirkungsvoller und zweckentſprechender war dieſer Gottesdienſt und reinigte in Hellas' Herzen Furcht und Mitleid, indem er dem Furcht- und Mitleidloſen zeigte, daß Niemand ungeſtraft die Götter beleidige und man doch ſo leicht im Leben, ganz arglos ſelbſt, dazu kommen könne, die Nemeſis auf ſich oder Andere zu laden, alſo Furcht und Mitleid dem Sorgloſen ſtets noththue, andererſeits aber Dem, welcher zu viel Furcht und Mitleid hegte, bewies, daß alle Anderen, ſelbſt die Beſten, eben ſo wie er des Geſchickes Mächten unterthan ſeien und übertriebene Furcht und Mitleid eben ſo wenig vor dem Verhängniß ſchütze, ja demſelben noch deſto eher in den Rachen treibe! — Dieſe Anſchauung, welche das ganze Leben der Alten durchdrang, verlieh ihnen jene würdevolle Ruhe, jenen ernſten Glauben, jene Heiterkeit zugleich, welche ſich um das eigene Geſchick nicht zu viel und nicht zu wenig ſorgte, ſondern bei allen Lagen in den Gleichmuth der Tugend hüllte. Der Kampf der menſchlichen Leidenſchaft gegen die ewigen Götter geht durch's ganze klaſſiſche Drama, wie die Sehnſucht: ſich vom Fatum los- und zu freier Perſönlichkeit emporzuringen, das ganze Alterthum durchzieht. Aus dieſem Grunde und weil ihm die Leiden-

ſchaft allein Mittel zu tragiſcher Schuld, tragiſcher Handlung und deren Endzweck iſt, legt Ariſtoteles auch der guten Schilderung dramatiſcher Charaktere Werth bei. Die Mannigfaltigkeit menſchlicher Leidenſchaften war der Monotonie des Fatums gegenüber um ſo weſentlicher, weil erſtere allein auch die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit der Handlung ermöglichte. Den Griechen war auch nicht etwa die Darſtellung des ganzen vollſtändigen Menſchen Bedingung, ſondern vornehmlich nur die Darſtellung der durch ihn perſonificirten Leidenſchaft, alſo Das, was die Oppoſition, den Kampf gegen das Fatum, mithin die Handlung erzeugte. Der Menſch iſt ihnen nur Werkzeug ſeiner Leidenſchaft, welche nach Außen hin ſtreitet, irrt und die Handlung vollendet. Die Leidenſchaft, im Menſchen ergreifend dargeſtellt, nennt das Alterthum einen guten Charakter gegeben haben.

Leidenſchaft alſo iſt's, wodurch die Antike den tragiſchen Zweck erreichte; eine tragiſche Idee kennt ſie nicht, und eben ſo wenig Ariſtoteles.

Man wende nicht ein, die Alten hätten ſie doch! Ihre Idee ſei eben: daß der endliche Menſch mit ſeinem Wollen und Fühlen, mit beſter Vorſicht nie dem göttlichen Rathſchluß entrinnen könne. An ſich iſt das wohl eine Idee, aber bei den Alten war es

keine ſpecielle Kunſt-Idee, ſondern die allgemeine Idee ihrer ganzen Zeit, ihr Glaube, die moraliſche Vorausſetzung ihres Lebens und aller ihrer bürgerlichen Einrichtungen. Was nun als allgemeine Grundlage einer ganzen Epoche gilt, bereits in die Wirklichkeit des Daſeins übergegangen, ſomit thatſächlich geworden iſt, iſt keine ſpecifiſche Idee im Sinne des Kunſtwerks mehr, und was eben Allem als gleiche Baſis dient, hört auf, beſonderer und eigenthümlicher Zweck eines Einzelnen zu ſein. Es wäre eben ſo, als wenn man unſer Chriſtenthum, welches Grundlage unſerer ganzen ſpäteren Welt- und Lebensordnung, ſomit auch unſeres Drama's wurde, als die beſondere Idee des Letzteren bezeichnen wollte. Das aber iſt doch ſonnenklar, daß die Idee einer Sache ihr eigenthümlich ſein müſſe.

* * *

Die zweite Epoche, welche wir die Shakespeare-Leſſing'ſche genannt, hat gleichfalls die Leidenſchaft und nur ſie, niemals die Idee als Mittel zum höchſten Kunſtzweck. —

Der Chriſtusglaube hat uns den einigen Gott der Liebe, Erlöſung von dem Verhängniß gebracht. Wir wiſſen, daß ſelbſt der verkommenſte Menſch in Reue und Beſſerung ſich ſeinem Gott und der Mitwelt verſöhnen kann, eine liebevolle Gnade ihn jenſeit des

Grabes erwartet. Diese Versöhnung im Jenseits ist aber keine solche, welche die dramatische Kunst brauchen kann, die es allein mit der Erde zu thun hat. Aber durch den Erlöser wurden die Menschen aus den Klauen der Verderbestimmung („dem Fluch des Gesetzes," sagt die Bibel,) gerissen und auf ihre eigene freie Persönlichkeit gestellt, und Jeder angewiesen, seinen eigenen Charakter selbst zu schaffen; dadurch aber zu Gottes Kind und Ebenbild gestempelt, war fortan auch Jeder befähigt, sein eigenes Geschick zu machen und die Verantwortung seiner Handlungen zu tragen. Indem nun die Menschennatur dadurch freier wurde, ward es auch die menschliche Leidenschaft, somit in den Dramen die tragische und komische. Bei den Alten hat dieselbe, trotz noch so großen künstlerischen Unterscheidungsmerkmalen, in allen Dramen etwas Gemeinsames und zwar die Form einer Opposition gegen das Schicksal. Dies verleiht der tragischen Leidenschaft der Alten eben das Gigantische, Aufstachelnde, Rationelle, begünstigte aber auch eine gewisse gegenseitige Aehnlichkeit, das Colorit des düstern Grolls gegen die unsichtbaren Gewalthaber über das Dasein. — Daß ein tragischer Held, z. B. durch den arglos lebensprühenden Leichtsinn (wie Egmont), durch Eifersucht (Othello) oder Stolz, Liebe oder Haß an sich in tragische Schuld

kommen könne, iſt den Alten unmöglich. Die Leidenſchaft muß an den Göttern, nicht am Träger der Leidenſchaft ſelber ſich verſchulden, deswegen ſind die Charaktere des alten Drama's für uns menſchlich beſſer; im Sinne der Alten waren ſie religiösfreventlicher als unſ're. Wo die antiken Leidenſchaften im Drama auftreten, ſind ſie nur eine Form des erbitterten, unterdrückten Freiheitsgefühls, das ſich dem Unterdrücker, dem Geſchick entgegenſtämmt, zu eigenen oder And'rer Gunſten, und ſomit verſchuldet. — Das Fatum als Sittengeſetz iſt durch den chriſtlichen Glauben überflüſſig und unmöglich geworden. Dieſes Sittengeſetz, dieſer Zügel des Menſchen, iſt fortan in ihn ſelbſt verlegt. Er trägt in ſich das freie Maß ſeines Glückes oder Elends, er iſt ſein eigenes Fatum, während das Sittengeſetz der Alten außer ihnen lag. Dadurch ſind, wenn ſie auch in mancher Beziehung weniger titanenhaft zu ſein ſcheinen, weil ihnen die Oppoſition gegen den Himmel abgeht, unſere tragiſchen Charaktere aber freier, allſeitiger, in ſich ſelbſt umfangreicher und menſchlich ergreifender geworden, als bei den Alten. Was ſie an myſtiſchem Gigantenthum einbüßen, gewinnen ſie als heroiſch mit ſich ſelber kämpfende Menſchennatur. Ein Beweis iſt Shakespeare, und eine Parallele zwiſchen Lear und Oedipus dürfte dies bewahrheiten. Durch das Spiel

aller Leidenschaften oder noch verschiedener, wurde der Mensch nicht so einseitig, wie bei den Alten, sondern allseitiger, der Charakter ward in seiner ganzen Daseinsfülle gegeben. Deswegen kommt es uns nicht, wie bei den Alten, am meisten auf die Begebenheit, sondern **mehr** auf den Charakter an. **Wir machen die Begebenheit vom Charakter abhängig, die Alten umgekehrt.**

Die Shakespeare-Lessing'sche Epoche, unter welcher wir also das Drama christlicher Zeit bis Lessing etwa verstehen, hat, wie das der Alten, die Leidenschaft allein als Mittel des Kunstzwecks. Aber statt des tragischen Conflictes derselben mit dem Geschick, welches von Außen her auf ihn wirkt, wird von uns der tragische Conflict der Leidenschaft in die Brust des Helden selbst gelegt, in den Widerstreit der eigenen feindlichen Leidenschaften unter sich oder mit seinem innern sittlichen Bewußtsein, oder der eigenen individuellen Leidenschaft mit der gleichlautenden oder entgegengesetzten Leidenschaft Anderer. Shakespeare hat **nie** eine tragische Idee, stets nur eine tragische Leidenschaft oder einen Fehler des Gemüths geschildert. **Alle Irrthümer seiner Helden kommen aus der Tiefe des Herzens, nicht aus der des Geistes.** Eine tragische Idee aber kann nur aus einem Irrthum des Geistes entspringen; aus der irrenden

Leidenſchaft, dem fehlenden Herzen nie, man müßte denn die Leidenſchaft Idee und die Idee Leidenſchaft nennen und die Begriffe verwiſchen wollen. Wenn man ſagen würde: die tragiſche Idee des Othello iſt die tragiſche Leidenſchaft der Eiferſucht, — wie wunderlich wäre das! Dann wäre: heiße Liebe auch eine Idee und Scheinheiligkeit eine Leidenſchaft! — „Eiferſucht, Liebe, Neid, Haß, Stolz" ſind Leidenſchaften; „Zaudern, Wankelmuth, Voreiligkeit, Feigheit" ſind Fehler, welche tragiſch oder komiſch wirken können, aber: „Eroberung der Welt, Volksbefreiung, Scheinheiligkeit, Toleranz" ſind tragiſche oder komiſche Ideen. Was den Helden bei letzterer für eine (natürlich entſprechende) Leidenſchaft unterſtütze, iſt ganz gleichgültig, zwar nicht in Betreff der Fabel und Handlung, aber in Betreff der Idee an ſich ſelber. — Eine ſolche Idee, wie auch ſchon Corneille (z. B. in Polyeucte), Crebillon, und Molière (in Tartüffe) als Mittel zum dramatiſchen Zweck öfter gebrauchten, findet ſich bei Shakespeare nirgend. Leidenſchaft oder Fehler des Gemüths, ſonſt kennt er Nichts und befolgt hierin auf's Treueſte das Ariſtoteliſche Kunſtprincip.

Leſſing ebenfalls ſteht in ſeiner Dramaturgie vollſtändig auf Ariſtoteliſchem Boden. Er iſt es, welcher die Gültigkeit der Kunſtgeſetze des Weiſen

von Stagira für unser ganzes heutiges Drama nachgewiesen und in einer Weise festgestellt, die „Poetik" verewigt hat, daß hierüber weiter noch Worte zu machen unnöthig ist. Nicht nur allein Shakespeare und Lessing haben in Betreff der Leidenschaft als Mittel zum dramatischen Kunstzweck (ja noch in mancher anderen Beziehung) dem Aristoteles gehuldigt, auch Goethe und Schiller thaten dies bei ihren Werken.

Letztere drei Heroen deutscher Bühnendichtkunst stehen aber bereits auf der Grenze einer neuen, ihnen folgenden Epoche, wo man aufhörte, die tragische Leidenschaft allein zur Erregung von Furcht und Mitleid zu gebrauchen, sondern dieses Mittel auch in der tragischen Idee suchte. Bereits im Nathan tritt die Toleranz als leitende Idee auf, obwohl sie hier nicht zu tragischem Zwecke benutzt wird. Ja, diese Idee der Toleranz im Nathan hatte damals (in einer Zeit theologischer Kämpfe) beim Erscheinen des Stücks sogar einen starken Beigeschmack von Tendenz, welchen aber die Zeit verwischte, indem sie nur die reine, leuchtende Idee allein bewahrte. Im „Tell", in den „Räubern", im „Götz", in „Kabale und Liebe", im „Don Carlos", in der „Jungfrau von Orleans" ist die tragische Idee vornehmlich Herrin, die Leidenschaft secundirt ihr nur; in „Egmont", „Wallenstein",

„Clavigo", „Maria Stuart", „Emilia Galotti", „Iphigenia", „Braut von Meſſina" iſt es vornehmlich die Leidenſchaft oder der Fehler, welche, oder welcher (mit mehr oder weniger Ausſchluß der Idee) den tragiſchen Zweck erfüllt. Dieſe Fürſten deutſcher Muſe bewieſen in der Hoheit ihrer Werke genugſam, daß nach den alten Regeln vortrefflich zu geben ſei, bewieſen aber eben ſo auch in vielen Fällen, daß die Idee gleichfalls ihr hohes künſtleriſches Recht habe.

* * *

Die letzte Epoche, die Schlegel-Tieck'ſche, beſſer geſagt Solger'ſche Richtung trat der Ariſtoteliſch-Leſſing'ſchen Dramaturgie entgegen, nicht gerade im polemiſchen Sinne, aber im innerſten Grundweſen, und ignorirte den Ariſtoteliſchen Zweck der Tragödie: Erregung und Reinigung von Furcht und Mitleid, um einen äußerlich andern Zweck und ein anderes Mittel dafür zu ſetzen, deſſen künſtleriſcher Gebrauch aber ebenfalls nur Erregung und Reinigung von Furcht und Mitleid (Lachen) zur direkteſten Folge hat. Solger, der Philoſoph der romantiſchen Epoche, deſſen Aeſthetik wahrlich von jedem Freunde dramatiſcher Poeſie mindeſtens gekannt zu ſein verdiente, hat es nur mit der Idee zu thun und führt ſie gleich als den Leitſtern der Kunſt überhaupt ein. Er richtet die ganze Summe wahrer dramatiſcher Kunſt-

bestrebung nur auf den einen Zweck: die Unendlichkeit der Idee, welche von den handelnden Personen im Drama hienieden in Wirklichkeit erstrebt werden soll, als unendlich und existirend zu bewahrheiten.

Solger sagt in seiner Aesthetik, S. 95: „Das tragische Verhältniß im Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erscheinung, der göttlichen Idee, als dem reinen Wesen, entgegengesetzt ist und widerspricht: daß, wenn sich Beides in einem Akt des Ueberganges vereinigen soll, nothwendig das Schöne sich selbst als Nichtiges auflösen und vernichten muß; daß aber in demselben Momente dasselbe in seiner Vernichtung a.' Offenbarung des göttlichen Wirkens, der Idee erkannt wird." — Ferner S. 95: „Im Tragischen geht die Idee, das Schöne selbst, unter, nicht die gemeine Erscheinung. Indem es aber untergeht, ist es eben dadurch und in diesem Momente reine göttliche Idee, die sich offenbart, so wie das Zeitliche negirt wird." — S. 96: „Was also im Tragischen vernichtet wird, ist die Idee selbst, insofern sie Erscheinung wird. Nicht das blos Zeitliche geht unter, sondern gerade das Höchste, Erelste in uns muß untergehn, weil die Idee nicht existiren kann, ohne Gegensatz zu sein." — S. 97: „Das Loos des Menschen überhaupt, daß er an dem Höchsten (der göttlichen Idee) Theil hat und dennoch existiren muß,

bringt das echt tragiſche Gefühl hervor, ſein Gebanntſein in die Exiſtenz."

Im Komiſchen gilt bei Solger daſſelbe, nur umgekehrt, wie der Verfaſſer denn überhaupt bemerken muß, daß Alles, was er von der Leidenſchaft und Idee geſagt hat, eben ſo auf das Komiſche, nur im umgekehrten Sinne, Bezug hat.

Aus obigen und vielen anderen Bemerkungen Solger's, wie ſeinem ganzen Lehrgebäude geht hervor, daß es Aufgabe der dramatiſchen Kunſt ſei: die unendliche Menſchennatur im Kampf mit der Endlichkeit, den Gegenſatz des Idealen und Realen darzuſtellen, und das Tragiſche darin liege: daß der Menſch mit ſeinem unſterblichen Weſen der Endlichkeit unterliegen muß, damit die Ewigkeit der Idee, das Göttliche im Menſchen gerettet werde. „Wir ſollen," ſagt Solger S. 106 geradezu, „bei der Tragödie auf die Vernichtung, welche dem Menſchen aus ſeinen höchſten Gaben entſtehen muß, eingehen." —

Wir wollen dieſes Solger'ſche Kunſtgeſetz ſeiner philoſophiſchen Hülle entkleiden und durch ein Beiſpiel klarer zu machen ſuchen.

Nach Solger und den Romantikern muß im dramatiſchen Kunſtwerk ſtets ein größerer Gedanke als der kleineren Gegenwart widerſtreitend dargeſtellt werden. — Zweck der Tragödie bei Solger iſt, darzu-

ſtellen: daß der Gedanke, welcher angeſtrebt wird, ſtets über dem Vermögen ihn auszuführen ſtehe, dieſer Gedanke ſo unendlich erhaben ſei, daß er in der Wirklichkeit vom Einzelnen ſelbſt mit Hingabe ſeines Lebens nie erreichbar iſt und dadurch gerade ſeine Ewigkeit und Hoheit ſich beweiſe. Durch den Untergang des Helden wird der Gedanke ſelbſt, als zur Zeit unausführbar, vernichtet, um reiner, ungetrübter Gedanke wiederum zu werden, um als das Ewige, Unendliche über allen Zeiten zu ſtehn, was ſich allein als wirklich Bleibendes und Unveränderliches im Wechſel der Zeiten, ſelbſt im Verblühen alles Irriſchen, erhalte.

Ein Beiſpiel macht dies vielleicht anſchaulich. —

Ein Held will die Befreiung der Welt! Die Entwicklung höchſter menſchlicher Freiheit iſt eine ewige Idee. Dieſe Idee ſucht der Held mit Drangabe ſeines ganzen Weſens im Kampf mit der unfreien Wirklichkeit durchzuſetzen; er ſtürzt dabei ein Zwingherrnjoch, ergreift die Fahrung ſeiner Nation zur Freiheit (der Realiſirung ſeiner Idee) und geht daran zu Grunde, weil die Einführung der Freiheit den Anderen als rechte Knechtſchaft gilt! Anders geſagt: der Einzelne kann nie die Weltgeſchichte machen; die Idee der Freiheit des Menſchengeſchlechts iſt eben zu hoch, um eine Schranke, Form, oder eine beſondere

Epoche zu dulden, ſondern iſt etwas ewig durch alle Zeiten bis zum Ende der Tage Fortwirkendes und Wachſendes, was alſo nie fertig wird. Der Untergang des Helden wird aber gerade Veranlaſſung werden, dieſe Idee der freien Menſchheit als Ewiges, Exiſtirendes in ihrer höchſten idealen Eigenſchaft hinzuſtellen. — Freiheit iſt eine Idee, weil ſie unendlich und nie erſchöpfbar, zugleich aber endlich und in den Individuen ſtets thatſächlich lebende, wirklich allgemeine Erſcheinung iſt. Ohne dieſes Doppelleben iſt jede Idee einſeitig, keine Weltidee. —

Solger will uns nun ſtillſchweigend noch glauben machen, die Leidenſchaft ſei (z. B. in Shakespeare) auch Idee. Er iſt, meint der Verfaſſer, hierbei in einer dramaturgiſchen Täuſchung befangen. Folgendes, was recht eigentlich die Unterſcheidungspunkte bildet, zeigt es auch:

Jede Leidenſchaft iſt unendlich wie jede Idee, das iſt gewiß; die Leidenſchaft aber birgt, ob eine gute oder ſchlimme, die Schuld bereits in ſich, denn zur Verſchuldung, zu Fehler, Laſter, Verbrechen iſt ſtets das Maßloſe der Gemüthsrichtung, das Zuviel oder Zuwenig nöthig; das Zuviel oder Zuwenig einer Gemüthsrichtung iſt eben Leidenſchaft. Maßvolle Leidenſchaften ſind gar keine. Das Zuviel und Zuwenig des Gemüths iſt an ſich ſchon eine Schuld, ehe

es noch den Menſchen zu einem Fehltritt zwingt; die Leidenſchaft zu haben iſt ſchon eine, und Schuld heißt die ganze Exiſtenz der Leidenſchaft. — Die Idee aber iſt nie eine Schuld an ſich, denn wie kann das Unendliche, das Ideale, wie kann gerade die göttliche Seite unſerer Natur, Das, was uns über's Zeitliche erhebt, eine Schuld ſein? — Der Held nur verſchuldet, welcher dieſe unendliche Idee eben blos endlich durchführen kann, da er hierüber die Unendlichkeit der Idee vergißt. Durch ſeine Vernichtung wird die wahre Natur derſelben erkannt. —

Dieſes Hauptunterſcheidungsmerkmal: daß die Leidenſchaft ſtets eine Schuld involvirt, die Idee aber nie, trennt beide Begriffe künſtleriſch himmelweit, und es kann wohl Niemandem einfallen, eine tragiſche Leidenſchaft als tragiſche Idee oder umgekehrt aufzufaſſen.

Wer wollte aber behaupten, daß man nur die tragiſche Leidenſchaft und nicht auch die Idee zum Mittel tragiſchen oder komiſchen Zwecks im Drama nehmen ſolle? Iſt das Reich der ewig reinen, unendlichen Ideen nicht ein unſchätzbarer Beſitz der Kunſt? Sind wir, trotz Vielem, was ſie ſonſt auch angerichtet, den Romantikern und namentlich Solger, ſind wir nicht namentlich Schiller, der ihr ſtrahlender Vorläufer

war und die Ideale recht eigentlich erſchloß, zum höchſten Dank verpflichtet? — —

Es handelt ſich nun ſchließlich noch um die zu Anfang aufgeworfene Frage: Was wählt der Dichter als das künſtleriſch Geeignetere, und wie? Erkennt er in der Leidenſchaft oder der Idee das künſtleriſch ſicherſte Mittel, um Furcht und Mitleid zu erwecken, oder wählt er abwechſelnd, je nach Stoff oder individuellem Gefühl, oder aber nimmt er Leidenſchaft und Idee zuſammen in jedem Werk als Kunſtzweck? —

Die offene Meinung des Verfaſſers iſt die: man nehme die Leidenſchaft entweder *allein* oder Leidenſchaft und Idee ſo vereint, daß beide ſich durchdringen, oder gegenſeitig als natürliche Conſequenzen erſcheinen. Verwebt man indeß Idee und Leidenſchaft als tragiſche Mittel, ſo ſcheint es beſſer, die Leidenſchaft *dominire* die Idee, als umgekehrt. Die Idee allein aber, ohne eine begleitende Leidenſchaft, iſt wohl das *Matteſte* von Allem, mag ſie auch noch ſo erhaben ſein. — Ein Bedenken entſteht indeß noch!

Vielleicht wirft man ein, daß: die Manie, eine Idee auszuführen, ſich auf ſie trotz aller Hinderniſſe zu ſteifen, eben eine tragiſche Leidenſchaft ſei. Das iſt ſie nicht! Das feſte unerſchütterliche Wollen, der Thatendrang iſt keine Leidenſchaft, ſondern nur die nothwendige Eigenſchaft *jedes* Strebenden, ohne

welche er ſie gar nicht einmal geiſtig feſthalten, geſchweige verwirklichen kann. Dieſer Wille iſt keine Leidenſchaft, kann jedoch bis zur Raſerei wachſen; dann muß aber ſtets eine wirkliche Leidenſchaft hinzutreten, z. B. Zorn, Liebe, Ehrgeiz, Stolz und dergleichen. Die Idee allein, wie ſie keine Schuld iſt, ſo erregt ſie auch nicht Furcht und Mitleid oder Lachen; erſt wenn im Helden ſich ihr noch eine Leidenſchaft beigeſellt, erreicht die Idee jene Alles überwältigende Kraft, welche den tragiſchen Zweck erfüllt. — Ja, wenn die Idee durch die Idee gereinigt werden ſollte und Das tragiſcher Zweck wäre! Aber die Idee iſt ja ſchon das Allerreinſte, die Tragödie weiſt nur eben ihre Ewigkeit und Wirklichkeit nach. Was gereinigt werden ſoll, iſt Furcht und Mitleid, das ſind aber Leidenſchaften, und dieſe können durch eine dargeſtellte Leidenſchaft doch ſicherer erregt werden, als durch ein Leidenſchaftsloſes, die Idee. Begeiſterung erregt die Idee allerdings ſchon an ſich, aber nicht immer, nicht in Allen und in gleichem Maße; doch wo auch die Leidenſchaft auftritt, erregt ſie immer, gleichmäßig und Alle. Begeiſterung iſt allerdings wohl eine Art von Leidenſchaft, aber keine abſolute, einfache, wie Liebe, Haß u. ſ. w., ſondern eine Verbindung von höchſter Bewunderung und tiefſter Sehnſucht, alſo die Verſchmelzung eines Verſtandes- und Gefühls-

phänomens, welche die Form der Leidenſchaft annimmt. Begeiſterung iſt an ſich nicht tragiſch oder komiſch, auch nicht ſtetig, wie jede echte Leidenſchaft ſein muß, ſondern ein plötzliches, höchſtes Freudegefühl, was weder in Schuld ſtürzen, noch Furcht oder Mitleid an ſich wecken kann.

Die Idee iſt zweifellos das Reinſte, weckt auf ihrer Höhe die Begeiſterung, iſt das Bewegende, der Götterfunke in der Menſchheit. Aber weil ſie ſo hoch und unendlich iſt, iſt ſie abſtrakt, ein rein Geiſtiges, und würde allein im Drama höchſt undramatiſch ſein, die handelnden Perſonen zu idealen Schemen machen, wie die Märtyrer à la Polyeucte etwa ſind, welche auf Koſten des Menſchlichen Bewunderung erregen wollen, aber nie erregen.

Die Leidenſchaft iſt das weniger Reine, weil ſie ſelbſt ein Uebermaß iſt, weckt nicht die Begeiſterung, iſt nicht in der Menſchheit als Ganzes, aber dafür in allen einzelnen Individuen immerwährend thätig. Die Leidenſchaft hat ſtets einen irdiſchen, endlichen, ſinnlichen Beigeſchmack, iſt ſie doch das große pulſirende Herz mit ſeinem bunten Leben. Aber dafür iſt die Leidenſchaft tiefer, hinreißender an ſich, aufreibender, als die Idee, iſt zugleich ewig wie ſie und in ihrem höchſten Stadium von derſelben Hoheit, indeß einer ſo rieſenhaften, dämoniſchen Macht, daß ſie

einer allwaltenden Naturkraft gleichkommt. Sie ist das Dramatischere, an sich schon tragisch und komisch, und wo die Idee nur tragisch wirken soll, kann sie ohne begleitende Leidenschaft nicht leben, oder sie ist Scheinexistenz.

Für Erreichung des Zwecks der Tragödie und Comödie erscheint die Leidenschaft als das höchste Mittel der Kunst, die Idee als ein gleichfalls zweckmäßiges, wenn auch geringeres Mittel, das jedoch der Leidenschaft bei seiner Realisirung nie entbehren darf, während die Leidenschaft jeder begleitenden Idee entrathen kann, um Furcht und Mitleid oder Lachen zu erregen und zu reinigen. Wenn endlich von der allgemeinen moralischen Wirkung Beider die Rede ist, so steht fest, daß die Ideen die Menschen über sich erheben, vergeistigen, die gereinigten Leidenschaften aber die Menschen in sich als irdische Wesen bessern. Durch Reinigung von Furcht und Mitleid aber muß zugleich eine Reinigung aller anderen Leidenschaften folgen, weil sie alle mit der Furcht und dem Mitleid verwandt sind.

III.

Die alte und die neue Schule der Schauspielkunst.

Es giebt heut zu Tage für den Schauspieler zwei verschiedene Richtungen, zwei Arten von Styl, nach welchen er sich entwickeln, in deren Grenzen er sich bewegen muß, um mit seinen Darstellungen die möglichst höchste Wirkung und den Beifall der Kunstkenner zu erzielen. Diese beiden Richtungen, Spielweisen, oder Arten des mimischen Styls hat man sich gewöhnt, die alte und die neue Schule zu benennen. Verfasser dieses möchte sie lieber als „natürliche" und „gekünstelte" Schule bezeichnen.

Die sogenannte alte, oder natürliche Kunstrichtung der Schauspieler, welche leider nur noch wenige Repräsentanten und noch weniger junge Nacheiferer hat,

bestand darin, daß Jeglicher (Schauspieler wie Schauspielerin) seine Rolle, sie mochte Haupt- oder Nebenrolle, schwächer oder stärker chargirt sein, möglichst schlicht und menschlich einfach, möglichst prätentionslos anlegte und begann, sie dann organisch durch die wachsende Wucht der Affecte und Situationen von Innen herauswachsen ließ und in fast unmerklichen Schritten bis zu der tragischen oder komischen Höhe führte, die ihr vom Dichter verliehen worden. Schauspieler, welche dieser Art des Spiels huldigen, sind sich bewußt: allein im Verein mit ihren Genossen das Gesammtbild der dramatischen Handlung verkörpern zu können, nur immer ein Theil, wenn auch ein noch so vorzüglicher, des ganzen Kunstwerks zu sein, das am Abend die Gefühle des Publikums erschüttern und veredeln solle. Gerade durch das ungeheuer Einfache, Prätentionslose erreichten große Schauspieler stets die gewaltigsten Siege in der Kunst.

Die sogenannte neue Kunstschule, auch die realistische fälschlich genannt, welche leider jetzt so viel Anhänger hat, besteht darin: daß der Schauspieler oder die Schauspielerin in ihrer Rolle nicht das Schlichtmenschliche, nicht die Seite bevorzugen, welche ihren darzustellenden Charakter allen anderen Menschen ähnlich macht, sondern jene Seiten an ihm zur Haupt-

sache machen, welche ihn als Individuum von allen Lebenden absondert, welche abnorm sind oder scheinen, die etwas Apartes, Niedagewesenes verrathen oder begünstigen. Sie bestreben sich: möglichst wunderbare, staunenerweckende Charaktere zu zeichnen, spicken sie mit Pointen, Kunstpausen und einem furchtbaren Apparat mimisch-dialektischer Kunststücke, welche nicht nur die Rolle ganz vom übrigen Drama losreißen, sondern sie auch zu einer Curiosität, einem Cabinetstück der Gattung „homo" machen. Dergleichen Künstler nehmen von Anfang an mit ihrer Rolle so einen alles Andere ausschließenden Flug, daß sie den Boden der Scene verlieren, spielen ihren Part, wie etwa Paganini und Berriot seine Geige, möglichst solo, und das Orchestergesindel der mitspielenden Genossen ist dann gut genug, die Pausen zu füllen, wenn man erst seinen Beifall weghat.

Des Verfassers Urtheil über diese zwei verschiedenen Arten, die mimische Kunst zu handhaben, ist in Gesagtem bereits gegeben, doch es kommt darauf an, dasselbe näher zu begründen und genau festzustellen, welche Wirkung jede der beiden Arten des Spiels auf das vorzuführende Drama selbst, auf das Publikum, auf uns Schriftsteller und somit auf die ganze Kunstepoche hat.

Wir müssen hierbei auf das allgemeine Wesen

dramatiſcher Charaktere eingehen, und wenn von Rollen die Rede iſt, wollen wir nur Hauptrollen (alſo tragiſche oder komiſche Helden und Heldinnen) im Auge haben. Was auf dieſe Bezug hat, gilt für alle anderen Partieen genau eben ſo, denn eine Hauptrolle bietet allein den Unterſchied dar, daß ſich an ihr das tragiſche oder komiſche Reſultat des Drama's vornehmlich vollzieht, ihr alſo die Theilnahme des Publikums von — Dichters Gnaden — beſonders zufällt. An innerer Bedeutſamkeit für den Gang des Drama's ſteht ihr jede andere Rolle vollſtändig gleich.

Ein dramatiſcher Charakter iſt: das vom Dichter in Worten gezeichnete, mit gewiſſen Eigenſchaften verſehene, geiſtige Abbild eines Menſchen, welches durch den Schauſpieler auf der Bühne verkörpert, lebendiges Individuum wird und eine Reihe Handlungen begehen, Zuſtände durchlaufen muß, um in dem Beſchauer Mitleid, Furcht und Lachen zu erregen, reſpective dieſe Leidenſchaften in ihm zu reinigen.

Kann ein Jongleur, ein Löwenbändiger oder ein wohldreſſirter Pavian meine Furcht, mein Mitleid oder mein Lachen im Sinne der Kunſt erregen? — Nie! — Mein Staunen, meine Bewunderung, mein Verlachen wohl, ſelbſt auch ſogar eine gewiſſe Furcht, wenn nämlich ſeine Experimente ſo gefährlich ſind,

daß meine Menschenliebe um sein Leben in Angst versetzt wird, jene allgemeine Menschenliebe (Philanthropie), die ich auch dem Elenden widme, der eben nach dem Richtplatze geschleift wird.

Soll ich wahrhafte Furcht, Mitleid oder Lachlust für Jemanden verspüren, so muß ich an ihm Theil nehmen. Er muß nicht nur ein Mensch wie ich, sondern auch ein so gearteter Mensch sein, daß ich mich in ihn, in seine Lage versetzen, mich mit ihm identificiren kann! Dann werde ich mit-leiden, mit-fürchten, werde über ihn wirklich herzinniglich mit voller Erquickung lachen. Ich muß in seinem Schicksale für das meine besorgt werden, muß denken: „Ha mein Gott, so bist Du auch! Diese Ader ist ganz von Dir, dahin könntest Du am Ende auch kommen!" — Dann wirkt der Charakter, wie er soll, dann ist die Tragödie und Comödie, was sie sein soll, denn sie erfüllt ihren sittlichen Kunstzweck. Diese Wirkung liegt aber schon in dem richtig gezeichneten Charakter bereits vor der Aufführung, denn er ist des Dichters Werk. Was durch die Darstellung des Schauspielers souveraines Werk ist, welches ihm der Dichter nie rauben kann, ist die Belebung solcher Charaktere zu positivem Dasein, zur menschlichen Existenz. Eine Schöpfung, zu welcher der Schriftsteller eben nicht mehr hinanreichte, die auch nicht seine Sache ist.

„Es tritt ein Mann zu uns herein! Ruhig, ohne weiteres Hallo! Geht, ſteht, ſpricht wie wir, er iſt Einer der Unſern. Er hat irgend welchen beſtimmten Charakter, ein gewiſſes Temperament, dieſe und jene mehr oder minder ausgeprägte Leidenſchaft, auch eine beſtimmte Lebenslage, gerade ſo wie wir. Vielleicht iſt er etwas leichter zum Zorn oder Leichtſinn geneigt, kurz hat Etwas, das wir *nicht* zu haben, in dieſem Maße, in dieſer Art nicht zu haben *glauben*. Da wir aber auch öfters ſchon zornig, leichtſinnig, kurz, ſo waren wie er, und dabei uns mancher begangenen Dummheit bewußt ſind, da wir überhaupt als Menſchen *alle* Leidenſchaften in uns tragen, nur daß ſie eingeſchlafen, unentwickelt, uns nicht bewußt ſind, ſo bedarf es nur einer halbwegs vernünftigen *Veranlaſſung*, welche dieſen beſagten Mann wirklich zornig oder leichtſinnig machen kann, ſo werden wir ſagen: „Wahrhaftig, wenn Dir das geſchähe, Du thäteſt es *auch*!“

Hat dahin erſt der Künſtler ſeinen Beſchauer gebracht, und ſein darzuſtellender Charakter läßt dann allen Leidenſchaften frei, aber *menſchlich* frei, ohne Capriolen, die Zügel ſchießen, dann reißt er den Beſchauer mit ſich, verſtrickt ihn in die Maſchen der Handlung, dann wird vom Auditorium mit-gelitten, mit-gefürchtet, wird gelacht, weil man nur Das fürchtet,

bemitleidet, belacht, was man an ſich ſelbſt für möglich hält, als eigenen Splitter im Auge jucken fühlt. Je mehr der Schauſpieler nun einfältiglich beſcheiden ſein Parquet im dargeſtellten Charakter abſpiegelt, je ſchlauer, unmerklicher er den Leuten da unten ſeinen dramatiſchen Charakter als den ihren aufzulügen weiß, deſto größer iſt er! Wie fein das aber geſchehen muß, wie jede übertriebene Geſte, jede platte Redefanfaronade, jede zu ſehr hinausgeſchleuderte Klangwelle ſofort den dünnen Nebelſchleier zerreißt, welchen der Acteur mit mühſamem Feienfinger dem Oratorium über's Haupt zog, dafür hat nur der echte, große Schauſpieler ein wahrhaftes Einſehen!

Denke man ſich aber nun einen Künſtler, ſei er auch das größte Talent, der auf dem Standpunkt der neuen Schule ſteht?! — Er tritt auf! Wir bewundern! Er bringt Affect um Affect auf dem rhetoriſch-mimiſchen Präſentirteller, durchläuft die ganze Tonfigurenreihe ſeiner pathetiſchen Variationen! Wir ſtaunen, wir ſtaunen! Ja, wir klatſchen ſogar! „Das iſt ja ein ganz verteufelter Kerl“, denken wir. — Aber Jammer über Jammer! Das, was wir Zuſchauer thun müßten, wozu wir hergekommen, das thun wir nicht! Wir leiden und fürchten nicht mit, wir lachen wohl über die äußere Grimaſſe, aber über

das innere lächerliche Weſen, in dem wir unſer eigenes abgeſpiegelt ſehen, lachen wir nicht!

Was brachte uns die neue Schule? Bewunderung! Schön! — Unſere Dichter arbeiteten natürlich lauter Charaktere, welche bewundert werden ſollen! Jeder im Parterre kann jedoch ruhig ſeine Hand auf's Herz legen und ſagen: „Wie der Mann da oben biſt Du nicht, kein Blutstropfen von Dir iſt ſo!“ Darum bewundern ſie es ja eben, weil Keiner jemals ſo ſein kann, aber die ſittliche Wirkung von Trauerſpiel und Luſtſpiel, die Würde der Poeſie, der Schauſpielkunſt geht darüber verloren. Vor lauter Bewunderung bleibt Alles hohl inwendig!

Aber, wird man ſagen, worin liegt denn die Bewunderung, welche man doch unläugbar einem großen Schauſpieler zollt? Wie ſoll man denn z. B. einen Philipp II., Nero u. ſ. w. ſpielen, um Mitleid und Furcht zu erregen? Iſt denn unter den Beſchauern nur Einer, der dieſen Charakteren entſpricht? Wie ſteht es denn überhaupt dann in dieſer Hinſicht mit ſämmtlichen hiſtoriſchen Charakteren, wie Wallenſtein, Maria Stuart u. ſ. w.?

Das wären allerdings zwei Fragen, um einen Dramaturgen recht feſtzufahren, und ſie ſind zu bequem, als daß ſich die neue Schule nicht auf ſie ſteifen ſollte.

Die Bewunderung, welche man dem echten Schauspieler zollt, wird nicht dadurch errungen, daß er dem Publikum etwas Niedageweſenes, Staunenswerthes bietet, es in Brillancen und Effecten erſtickt, denn dann wären Clowns und Schulpferde, Thierbändiger, Akrobaten und tanzende Elephanten ſeine ebenbürtigen Genoſſen, ſondern ſie wird nur errungen: wenn der Schauſpieler (natürlich nachdem der Dichter ſeine Schuldigkeit gethan) uns ſo verſtrickt in ſeine Geſtaltung, daß wir uns in ihn hineinleben, an ſeinen Leidenſchaften und Gefahren theilnehmen müſſen, daß wir mit ihm in der Einbildung leiden oder in ſeinem Spiegelbilde über uns ſelbſt lachen müſſen! Müſſen! Unerbittlich müſſen, und aus dieſem furchtbarſten aller Zauberträume erſt erwachen, wenn das ſittliche Reſultat des Drama's, die Erregung von Furcht und Mitleid ſich in uns erfüllt, wir dabei über uns ſelbſt und über die Wahrheit, mit der man uns verführte, erſchrecken. Dann beugen wir uns voll Bewunderung vor einem ſolchen Geiſte, der ſo unſer Ich in ſeiner allgewaltigen Hand hält! O, erringt dieſe Bewunderung, meine Kunſtgenoſſen! Erringt ſie recht ſchlau, unſcheinbar, aber um ſo überwältigender!

Aber die andere Frage: Wie ſoll man einen Philipp II., Alba, Nero, Wallenſtein u. ſ. w. ſpielen, um Mitleid und Furcht zu erregen? — Sitzen der-

gleichen Charaktere im Parquet? Sind sie auf allen Gassen zu finden?

Ein Einwand ist der, daß so scharf chargirte Charaktere, wie vorbenannte, daß besonders Tyrannen und Intriguanten selten oder nie dramatische Helden sind, denen sich unsere Theilnahme also besonders zuwenden, an welchen sich das sittliche Resultat vollziehen soll. Bösewichter sind meist in zweiten Partieen, als Gegensätze des Helden verwendet.

O, ruft man, wie steht's dann mit Richard III.? Kann es nicht einmal einem Dichter einfallen, den Nero oder Don Philipp auch als tragische Helden hinzustellen? Wie steht's dann mit Wallenstein, der Stuart und allen historischen Personen? Du widersprichst Dir ja selbst, denn vorhin sagtest Du: alle Charaktere, auch die chargirtesten, sollen schlicht im Sinne der alten Schule gehalten werden! — Gut! Zugegeben, daß der letzte Grund, welcher eingeworfen ward, scheinbar schlecht ist, obwohl er sich im dramaturgischen Gebrauch rechtfertigt. Weshalb sollen denn aber Don Philipp, Nero, Wallenstein, Richard III. u. s. w. nun um so chargirter gespielt werden, da sie schon vom Dichter an sich scharf chargirt sind? Warum denn? Heißt das nicht seine Farben handhoch auftragen? — Im Gegentheil, um so subtiler müssen gerade derartige Rollen gespielt werden, um so ge-

fährlicher, schwieriger sind sie eben zu spielen! — Eine Gegenfrage noch: Sind die Philipp's, Nero's, Wallenstein's, Maria Stuart's von der Wiege an Das gewesen, was sie uns jetzt gelten? — Nein, sie sind es geworden! — Ein historischer Charakter ist das Bild eines fertigen, berühmten Menschen der Vergangenheit. — Ist es denn Sache des Drama's, fertige Menschen mit geschehenen Thaten, kurz eine Vergangenheit als vergangen zu schildern? Das thut nur die Geschichte. — Das Drama soll nicht sagen: daß sie so sind, wie sie sind, denn das wissen wir allein, es soll vielmehr sagen: warum sie so wurden, soll sie zu Dem vor unseren Augen werden lassen, als was sie nachmals in der Geschichte galten!

Philipp II. war wie Nero Anfangs ein nur sehr unglücklich erzogener Prinz, Wallenstein ein vom Glück begünstigter Deutscher Condottiere von Miethlingen, Maria Stuart ein schönes, heißblütiges Weib, welches das Unglück hatte, für einen Beruf geboren zu sein, zu dem sie nicht paßte, wie das schon manchem gekrönten Haupte ging. So macht doch aus diesen schlecht erzogenen Prinzen, Miethlingsgeneralen und eitlen, unbesonnenen Weibern, aus diesen sehr menschlich fehlerhaften Charakterstoffen organisch Eure Charaktere! — Wohl kann man in drei Theaterstunden

nicht das ganze Leben eines historischen Charakters wachsen sehen (das ist auch mehr Aufgabe des Epos), wohl muß Dichter wie Schauspieler bei seiner geschichtlichen Person in einem Stadium seines Lebens beginnen, wo schon seine historische Mission ihn umschwebt, aber diese darf erstens nicht vollendet erscheinen, sonst hat der Held ausgelebt, zweitens blickt trotz dieser Mission stets sehr deutlich die Vergangenheit hervor. In tausend kleinen wie größeren Merkmalen ist vom Dichter der Grund angegeben, warum sie so wurden, wie sie eben sind, ist der Weg ihrer seelischen Entwicklung klar gemacht und wird um so einleuchtender, je weiter die Handlung sich entfaltet.

Ein Tyrann und Bösewicht (wir nehmen also die verkrüppeltste Art der Menschennatur) ist nicht immer ein Tyrann, ist nicht nur unter der Krone einer, sondern auch im bürgerlichen Leben, im Bettlerkittel gegen Weib und Kind. Er hat seine menschlichen Stunden nicht nur, sondern einen sehr menschlichen Grund und Boden für seine Tyrannei, nämlich seine Leidenschaften und Schwächen. Er schreitet nicht immer auf dem gespreizten Kothurn einher, wirft nicht ewig mit prickelnden Effecten und psychologischen Rösselsprüngen um sich, denn solch einen Zustand kann kein reeller Mensch lange aushalten! Erbärmlich der Charakter auf der Bühne, welcher

stets andeutet: „Seht, was ich für ein excellenter Schuft bin, welches Lumen vor Euch steht! Ich bin ja der Philipp II., in dessen Reich die Sonne nie auf- noch untergeht! Bewundere mich, Du Sklavenparquet, oder ich lasse Dir auf der Gerda die Glieder recken, wie ich das zum Plaisir im Eskurial vor der Siesta zu thun pflege!" — Wie armselig! — Ein großer Mann zeigt seine Größe nicht, er *hat* sie schon, sie ist für ihn keine Rarität mehr. Ein echter Tyrann ist kein zähnefletschender Köter, der nie beißt, weil er immer bellt! Ruhig, still, fast wie etwa ein anderes Menschenkind auch, benimmt er sich prätentionslos. Alles überschauend, wie die stille, unergründliche See kaum leichte Wellen kräuselnd, so tritt er uns zuerst entgegen. Seine zitternde Umgebung müht sich umsonst, aus dem Marmorblocke seines Wesens herauszubuchstabiren, was der irdische Herrgott vor hat. Eine Handbewegung, eine flüsternde, lächelnde Bemerkung vielleicht nur fegt die Bagatelle eines zuckenden Menschenlebens vom Erdenrund, — das ist Alles!

Abnorme Charaktere wählt, wie gesagt, ein Dichter kaum zum Helden, thut er es, wie im Richard III. der große William, dann erklärt er ihn auch *so genau*, daß wir fühlen, wir könnten unter *gleichen* Bedingungen *ähnliche* Katzennaturen geworden sein, läge

der Alp der Zeit so auf uns, wie Jenem, wären unsere Leidenschaften auch so groß gesäugt, unsere Geistesanlagen nach einer solchen Seite entwickelt worden. Sehen wir z. B. Wallenstein nicht etwa vom Diener seines Kaisers zum Hochverräther erwachsen? Ist nicht von Schiller Alles darauf angelegt, daß Jeder von uns Beschauern fühlt: unter solchen Umständen müsse Jeder so straucheln, sobald ihn der Ehrgeiz packt, ihm solche Gelegenheit, solches Talent gegeben worden! Einen Caligula zu zeichnen, wie er Verderben speit, ist keine sehr große Gefährlichkeit, wenn man seinen Pinsel nur brav in Crebillon'sche Farben taucht, aber zu zeigen, welche heftigen Anstöße eine Menschenseele so zur Bestie verkrüppeln können, zu zeigen, daß kein Mensch so Bestie werden kann, um den natürlichen Adel zu verlieren: daß Gott ihn doch nach seinem Bilde schuf, zu zeigen, wie jegliche seiner Blutthaten, jedes in ihm erwachende Panthergelüst aus einer naturwahren Seelenerscheinung, einer ganz reellen Ursache entspringt, und nur deshalb so allzerstörend auftritt, weil der Herr Welt sich selber nicht in der Gewalt hat, sein größter Sklave ist; zu zeigen in ihm, wie Gott den Tyrannen das innerste Naturgesetz vorschrieb, in sich selber die Grenze ihrer Allmacht und Verbrechen zu finden, das kann eben nur ein echter Künstler. Er kann dann

sicher sein, daß man seinem Caligula Furcht und Mitleid nicht entziehen, daß sein Tyrann gerade die Wirkung haben werde, die Nachwelt zu versöhnen, indem er ihn als Werkzeug in der Hand des Schöpfers darstellt.

Die sogenannte neue Schule erringt den Lorbeer nimmer, denn Bewunderung über mimische Virtuosität ist der allergrößeste Feind der Tragödie und Comödie. Sie verleitet den Schauspieler, nicht nach der Güte eines Drama's zu sehen, welches er verkörpern soll, sondern nach der Güte seiner Rolle, ob sie auch Effect-Scenen genug, und zwar auf Erregung von Bewunderung ausgehende Effect-Scenen habe!

Das Publikum verleitet sie zu der Sucht: nur zu kommen, um zu bewundern, nicht um mitzufühlen. Die neue Schule würdigt das Publikum zum Janhagel einer Reiterbude hinab, statt ihm durch Erregung aller menschlichen Affecte eine sittliche Reinigung zu bereiten, die wohlthätig in's bürgerliche Leben dringt und es verschönt.

Den Schriftsteller endlich verleitet diese neue Schule, Bravour-Scenen, aber keine Handlung mehr zu schreiben, einem Schneider gemäß dem Acteur die bunte Clownjacke anzupassen und mit recht großen Flittern zu besetzen.

Diese neue Schule ist zur Hälfte und darüber Schuld am Verfall des heutigen Theaters, des Publikums, der Literatur, und erzeugt wohl routinirte Talente, große Tragöden aber niemals. In dieser Weise ruiniren die Schauspieler das Schriftstellerthum, ruinirt das Schriftstellerthum die Bühne, und das Publikum wird von allen Beiden ruinirt, und revanchirt sich durch die grobsinnliche Unersättlichkeit seiner gesunkenen Bildung.

IV.

Was ist Idee, was ist Tendenz im Drama?

In dem Aufsatze, „Wodurch erreichen Tragödie und Comödie ihren Zweck?“ wurde von dem Unterschiede zwischen tragischer Leidenschaft und tragischer Idee (als den beiden Mitteln zur Erreichung des tragischen [komischen] Zweckes im Drama) gesprochen. Es ergab sich als Resultat dieser Betrachtung, daß die Leidenschaft zu Erreichung höchster Wirkung geeigneter sei, als die Idee. Damit war also der Letzteren gewiß nicht die Fähigkeit abgesprochen, künstlerisch im Drama angewendet zu werden; ein Blick auf die „Jungfrau von Orleans“ und auch verschiedene neuere Dramen bestätigt ja, daß die Idee sehr wohl tragische Zwecke erreichen könne. Es war eben nur bewiesen worden,

daß sie diese Zwecke nie so sicher und überwältigend erfülle, als die Leidenschaft.

Letztere bleibt bei unserer augenblicklichen Frage ganz unberücksichtigt, oder kann nur als untergeordnetes, begleitendes Moment (als Unterstützer oder Gegner der Idee) in Anschlag kommen. Hier soll vielmehr die Idee einmal als ausschließliches Mittel zur tragischen oder komischen Erschütterung betrachtet, ihr Unterschied von der Tendenz nachgewiesen und gesagt werden, was Letztere denn eigentlich, und ob sie überhaupt künstlerisch statthaft sei.

Es ist vorher noch (wie bereits schon im obenbemerkten Aufsatze) anzuführen, daß jene leitende Idee sowohl in Tragödie wie Comödie, und somit Alles, was von ihr betreffs der einen Kunstform gesagt wird, auch für die andere, nur in entgegengesetzter Weise, Geltung hat.

I.

Tragische (komische) Idee ist: jeder hohe, sittliche, allgemeine und unendliche Gedanke, welcher, längst in dem Herzen der Menschheit ruhend, unbewußt und stückweise sogar ihr reelles Dasein durchflechtend, sich mit absoluter, voller Gewalt in einem Helden gebiert, ihn unmittelbar so ganz und gar erfaßt und durchdringt, so daß derselbe genöthigt ist, mit

Drangabe seines eigenen Ich's ihn im endlichen Leben, in seiner Zeit (Gegenwart), unter seinen Mitmenschen zu verwirklichen und darum an diesem Gedanken und mit ihm untergehen (sich beschämen) muß, weil sich das wirklich Unendliche, Raum- und Schrankenlose niemals in der Endlichkeit, im begrenzten Kreise der Gegenwart realisirt. Durch den Tod (die Beschämung) des Helden wird eben die Unendlichkeit seines Wollens, die absolute Idee als reine Idee constatirt.

Jede derartige Idee hat sonach drei ganz wesentliche Eigenschaften, welche sie zu Dem machen, was sie sein soll. Sie muß:

1) unendlich, ewig, nie in ihrer absoluten Bedeutung realisirbar, also nie ganz zu verwirklichen sein;
2) sie muß in dem Menschen seit Anbeginn als Bedürfniß schlummern und sich in ihrem individuellen Leben stückweise, einseitig, unter verschiedensten Formen verwirklicht vorfinden;
3) endlich makellos rein und sittlich an sich, kurz eine göttliche Idee sein, über deren Erhabenheit, Schöne und Wahrheit nicht erst zu streiten ist.

Das Glück, die Freiheit, die Treue, der Glaube, die Täuschung, die Duldsamkeit, die Gleichheit, das Vertrauen, die Abhängigkeit, die Wahrheit u. s. w. sind allgemeine, ewige Ideen, sind darum Ideen, weil

sie weder Leidenschaften noch Fehler, also keine individuellen Charaktereigenschaften, wie etwa Liebe oder Feigheit, sind. Vorbenannte Ideen sind unendlich, ewig, in ihrer absoluten Bedeutung nie ganz realisirbar. Unbedingtes Glück der Menschen, absolute Freiheit, Treue, Toleranz u. dgl. giebt es nicht auf Erden. Diese Begriffe existiren in vollendeter Reinheit nur in unserem Geiste, wir können sie nur denken, träumen, ersehnen. Sie verwirklichen heißt: eine Utopie im Leben einführen, und jeder Versuch hierzu fällt mangelhaft, endlich aus, und zum Schaden des Schöpfers. Besagte Ideen schlummern aber nicht allein von Anbeginn in der Menschheit, sondern finden sich auch stückweise, unter verschiedensten Formen im individuellen Leben der Menschen zu allen Zeiten einseitig realisirt. Es lebt kein Mensch, der nicht einen ideellen Begriff des Glücks, der nicht aber auch in seinen vier Pfählen eine Spanne Glücks wenigstens factisch besäße, nicht einer Art menschlicher Freiheit, einer gewissen Duldsamkeit, Treue u. s. f. theilhaftig wäre. Selbst unter den Cannibalen, zur Zeit der Caesaren, der Ketzergerichte gingen diese Güter den Lebenden nie ganz verloren.

Damit eine Idee aber wirklich tragische oder komische Idee werden könne, muß sie auch eine göttliche Idee, d. h. makellos rein, eben so wahr, gut wie schön, eine Weltidee sein, über deren Gültigkeit kein

Zweifel obwalten kann. Die Tyrannei iſt auch eine ewige, wahre, aber weder ſchöne noch reine Idee; ſie iſt an ſich unſittlich, kann deshalb auch nie an ſich zum tragiſchen oder komiſchen Kunſtzweck dienen.

Ein Gedanke aber, welcher gar keine reelle, theilweiſe Exiſtenz, gar keinen Boden im Menſchengeiſte hat, iſt eine Corruptheit und keine Idee, welche weder vernunftmäßig gedacht werden, noch aus irgend einem Bedürfniß unſerer Natur entſpringen kann.

2.

Was iſt hingegen die Tendenz?

Unter ihr verſteht man jeden Gedanken, der ſich unter gewiſſen hiſtoriſchen Bedingungen, zu einer gewiſſen Zeit, an einem gewiſſen Ort, in einem gewiſſen Theil der Menſchheit erzeugt und zu wirken aufhört, wenn dieſe gewiſſen Zeiten, Gelegenheiten und Theile der Menſchheit aufhören. Vor Allem iſt Tendenz aber jede ſchwebende Idee (Tagesfrage) der Gegenwart. Man kann den Begriff: Tendenz wohl noch anders erklären, von ſittlichen, erhabenen Tendenzen reden, kurz das Wort ſo deuten, daß ſein Begriff mit dem der Idee zuſammenrinnt. Dies mag im gewöhnlichen Leben gelten, in der Dramaturgie, wo es ſich um Begrenzung und Vergleichung der Begriffe handelt, iſt Tendenz entweder nur geiſtiges Streben im Allge-

meinen, alſo daſſelbe wie Idee, oder Tagesidee. Für Letzteres ſpricht aber die Art am Beſten, in der man überall jetzt das Eigenſchaftswort „tendenziös“ gebraucht. Ferner daß es keine ewigen oder allgemeinen Tendenzen, ſondern nur ſolche Ideen giebt. Endlich hat ſich in der modernen Kritik der Begriff der Tendenzdichtung dem der übrigen Dichtungen, welche doch auch meiſtentheils von Ideen getragen werden, entgegengeſetzt.

Ein Beiſpiel zur näheren Charakteriſirung von Tendenz und Weltidee möge hier genügen:

Die Freiheit des Menſchengeſchlechts, wie des Individuums, kurz Freiheit als abſoluter Begriff iſt Weltidee!

Die Freiheit Italiens vom Druck der Bourbonen- und Pfaffenherrſchaft, kurz Freiheit als relativer Begriff iſt eine Zeitidee, iſt Tendenz! —

Die Zeitidee (Tendenz) hat drei erhebliche Unterſchiede von der abſoluten, der Weltidee. Die Tendenz iſt:

1) endlich, denn ſie entſteht in einer gewiſſen Epoche und vergeht mit ihr; ſie iſt auch als Endliches ganz und gar realiſirbar.
2) Da die Zeitidee nicht uranfänglich im Weſen unſeres Geſchlechts begründet iſt, ſondern erſt in den Menſchen zu einer gewiſſen Zeit entſteht, ſo findet ſie ſich mithin zu dieſer Zeit noch nir-

gend bereits im gemeinen Leben, ja nicht einmal stückweise verwirklicht vor, da sie ja erst im Menschengeist geboren wurde, nun erst gedacht wird, also vorher doch nicht thatsächlich da sein kann.

3) Sie muß schließlich allerdings rein und makellos, muß auch sittlich sein, ist aber keine allgemeine, göttliche Idee, über deren Wahrheit nicht erst discutirt zu werden braucht, sondern ist eine streng irdische, ganz reelle, an Zeit, Ort und Menschen gebundene Idee, über deren Richtigkeit discutirt werden kann, die also nicht Jedem absolut gültig ist.

Somit hat die Tendenz, oder Zeitidee, mit der Weltidee gar keine weitere Aehnlichkeit, als daß sie eben auch rein, makellos, sittlich wie Jene sein muß; in allen übrigen Beziehungen ist sie entgegengesetzt. Da der Tendenz nun die Unendlichkeit, absolute Wahrheit und das theilweise Verwirklichtsein im gemeinen Leben gleich sehr abgeht, eignet sie sich nie zur Erreichung des tragischen und komischen Kunstzwecks. Ich kann eine sehr erschütternde Tragödie und wahrhafte Comödie über die Freiheit schreiben, indem ich dramatisch am Helden nachweise, daß selbige sich nie im Leben wahrhaft verwirklicht, gleichwohl aber in enger, individueller Form seit Anbeginn Gut jedes

Menschen ist. Die momentane Befreiung meines Vaterlandes kann ich aber nie tragisch oder komisch behandeln, denn in beiden Fällen empöre ich oder entsittliche meinen Zuschauer, erreiche also das Gegentheil meines Kunstzwecks. Aus diesem Grunde sehen wir denn auch, daß sich die Tendenz von selbst aus dem Trauer- und Lustspiele verbannt, um vornehmlich im Schauspiele ihren Sitz aufzuschlagen, dessen Ziele wie Anforderungen weniger hoch und streng, dabei aber mannigfacher sind.

Weil eine Weltidee unvergänglich ist, zu allen Zeiten gleiche Geltung hat, so verleiht sie auch dem dramatischen Werke, in welchem sie sich wiederspiegelt, Anwartschaft auf Unvergänglichkeit. Die Zeitidee, Tendenz, welche die in der Luft liegende Tagesfrage als Hebel des Drama's betrachtet, drückt der Dichtung, mag sie sonst eine noch so talentvolle, beifallswürdige Arbeit sein, den Stempel der Vergänglichkeit, des Todes schon in der Geburt auf.

Das Tendenzdrama wird nie einfach menschliche Conflicte, deren Darstellung allein die Bühne gewidmet sein soll, sondern nur politische und sociale Conflicte zum Stoff seiner Handlung wählen, wird sich zum Lehrstuhle gewisser Partei- wie Zeitansichten erniedrigen, zur Tribüne der Tagesgeschichte, von der aus Propaganda für Zwecke gemacht wird, welche

wohl im äußeren Volksleben der Gegenwart eine sehr hohe sittliche Berechtigung haben, aber dem rein menschlich-veredelnden Zwecke der Kunst eben so sehr den Todesstoß geben, das Theater als Kunst- und Bildungsinstitut jedem Einsichtigen eben so ekelhaft machen, wie dem Gläubigen die Kanzel werden muß, wenn von ihr politische und sociale Kapuzinaden erschallen. Wir finden die Bühne deshalb vorzugsweise von der Tendenz in *solchen* Zeiten occupirt, die von bürgerlicher, nationaler oder politischer Erregung durchlodert und erhitzt sind. Das Auditorium wird dann zum Club verwandelt, welchem durch die Acteurs die Doctrinen des Augenblicks eingeblasen werden. Wir wollen einem politischen Gedichte oder Liede, einem Epos und Roman, welche Tendenzen predigen, gewiß keineswegs alle Berechtigung absprechen; die lyrische Dichtungsart zumal, welche momentane wie allgemeine Stimmungen schildert, kann dies Gebiet mit Ehren betreten und hat es oft genug mit größtem Glanz gethan; das Drama aber dient einem ganz anderen Zwecke, hat wesentlich andere Lebensbedingungen, als die übrigen Dichtungsarten: es soll die allgemein menschlichen Leidenschaften reinigen. Die Tendenz indeß erzeugt das Gegentheil, denn sie entflammt Leidenschaften wie Ideen, und zwar nicht reine und allgemein menschliche, sondern nur die

lokalen, durch die besondere Daseinsform der Gegenwart geweckten Leidenschaften und Ideen. In politischen und socialen Dingen ist die Geschichtsforschung, die Journalistik und Publicistik, endlich die Tribüne allein die berufene Lehrerin der Lebenden. Der dramatische Dichter soll die Zuschauer nicht lehren, wie sie sich politisch und social, sondern wie sie sich in sich als Menschen zu bilden haben. Wie ihm dieses Gebiet von Niemand bestritten werden kann, es seine eigenste Domaine ist, so soll der dramatische Dichter auch das Gebiet eines Andern achtungsvoll respectiren, nicht fremden Zwecken dienen und seine Kunst zur bettelhaften Colportrice der Partheien und Tagesphrasen machen. Der Tendenzdramatiker ist stets ein Mann, welcher von der eigentlichen Höhe seiner Kunst keinen Begriff hat und um momentanen Beifall alle edleren Blüthen dramatischer Poesie wegwirft und nach dem Futterkraut der Tirade greift, das so lustig auf den politischen Wiesen grünt. Er verpflanzt sich und sein Publikum in die Gattung der Wiederkäuer. Wir haben es erlebt und erleben es noch, daß Zeiten der Animosität gegen Rußland antirussische Theaterstücke, eine allgemeine Börsenkatastrophe den „Südseeactienschwindel," eine Mobilmachung die „Lützow'sche Zeit," verrätherische Bewegungen Napoleon's III. eine Fluth von Dramen aus den „Befreiungskämpfen"

auf die Bretter zu bringen überaus eilig waren. Jede telegraphiſche Novität wird von einem neuen Coupletvers eben ſo eilig wie gewiſſenhaft regiſtrirt und nicht nur das Theater ſelbſt, ſondern auch die Zeitgeſchichte profanirt, welche zu bedeutungsvoll iſt, um ihr Urtheil von vorlauten Schwätzern gar ſo platt entgegen zu nehmen. Es wird immer Schriftſteller geben, welche der dramatiſchen Tendenzrichtung huldigen, immer Bühnen geben, welche ſie aufführen, aber es iſt eben ſo gewiß, daß damit der dramatiſchen Kunſt als ſolcher Hohn geſprochen wird. Die Tendenz als Hebel des Drama's zu gebrauchen, iſt künſtleriſch ganz und gar verwerflich!

So entgegengeſetzt nun die Weltidee von der Zeitidee (Tendenz) auch iſt, ſo giebt es doch Momente, in welchen Beide in einander verrinnen. Wie ſteht es dann? —

Iſt die Tendenz dann verwerflich, wenn ſie mit der allgemeinen Weltidee ſich verſchmilzt? Iſt bei der Darſtellung einer Weltidee jegliche Tendenz (Zeitidee) ſtets zu vermeiden?

Es iſt vorher zu bemerken, daß die Weltidee als das Ewige, Erhabenſte, ſtets Gültige und abſolut Wahre immer das Größere, das künſtleriſch Berechtigte, die Zeitidee (Tendenz) als das Endliche, nur relativ Wahre, immer das Kleinere, Unkünſtleriſche

iſt. Daß das Größere, Wahrere ſtets über das Endliche, relativ Wahre hervorragen, es, wie das Ganze den untergeordneten Theil, in ſich aufnehmen muß, iſt bewieſen. Wo alſo die Weltidee ſich im Drama wirklich abſpiegelt in voller Klarheit, wird ſie kunſtſchön ſein können, wenn man immerhin auch bei ihr zugleich an Zeitideen gemahnt wird.

Es geſchieht oft, daß ſich aus der endlichen Zeitidee das Bewußtſein und die Erkenntniß einer Weltidee losringt, oft auch, daß die Weltidee, ſobald ſie ſich documentirt, die momentane Zeitidee (Tendenz) in ſich birgt, ſie anklingen läßt. In beiden Fällen iſt aber das Größere, die Weltidee, immer der Factor, welcher wirkt. — Die theologiſchen Kämpfe, die Glaubens- und Dogmenkriege des vorigen Jahrhunderts erfüllten Leſſing mit der tiefen Sehnſucht: die Toleranz, die Gleichheit aller Glaubensformen vor Gott in einer dramatiſchen Handlung darzuſtellen, dem „Nathan.“ Der „Nathan“ ward gegeben und ſeine von Glaubensſtreit erfüllte Mitwelt nahm das Drama mit Enthuſiasmus auf. „Nathan“ ward für ſeine Zeit ein Tendenzſtück anti Götze, Wöllner und Conſorten. Aber es ſchien nur ſo, denn die Toleranz iſt eine Weltidee, wird es ſo lange bleiben, bis wir Alle eine Religion haben werden, und ſo lange auch wird „Nathan“ verehrt und um ſo reiner, tiefer

empfunden werden, als man ihn jetzt ohne den polemisch-hämischen Kitzel ansieht, der in ihm für die damaligen Zuschauer verborgen lag. Nicht die damalige Tendenz machte den „Nathan" unsterblich, sondern nur effectvoll, aber wohl die ewige Idee von der liebevollen Duldsamkeit aller Gottesbekenner auf Erden. Daß die damalige Tendenz diese ewige Idee um so mehr im Publikum verstärkte, da sie in ihr lag, versteht sich von selbst.

Seine eigene Zeit mit ihren Ideen wird dem Dichter leicht Anlaß, sich über sie und ihre Endlichkeit zu einer ewigen Weltidee zu erheben und die Herrlichkeit wie Unvergänglichkeit derselben nachzuweisen. Der Dichter kann als endliches Wesen überhaupt ja nur durch endliche Veranlassungen zu seiner Weltidee geleitet werden. Eben so wenig wird er dann der Darstellung dieser seiner Weltidee im Drama darum entsagen, weil sie mit der augenblicklich gültigen Zeitidee (Tendenz) zu sympathisiren scheint. Im Gegentheil mag ihm Das willkommen sein, als äußeres, verstärkendes Mittel der Wirkung: nur kann es ihm nicht um ihrer selbst willen, sondern um seiner allgemeinen Idee willen angenehm sein.

Gesetzt: Deutschland wird seit lange schon von dem Gerücht einer Invasion der Franzosen bedroht, welche ihm nur Fremdherrschaft und Knechtschaft

bringen kann. Aus diesem Zeitmoment und den Tendenzen, welche es sofort gebiert, erwächst nun einem Dichter unwillkürlich das lebendige Gefühl: „wie erhaben und menschlich-schön die Unabhängigkeit sei, wie sie die Sehnsucht der Menschen ewig bewege, obwohl sie sich doch nie wahrhaft erreichen lasse.“ Er führt diese ewige Weltidee der Unabhängigkeit in einem Trauerspiele vor und mag in ihm immerhin alle jene bitteren, glühenden Gefühle und Meinungen durch des Helden und der Seinen Mund ausströmen lassen, welche die deutsche Nation, deren Unabhängigkeit bedroht erscheint, zur Zeit bewegen mögen.*) Seine tragische Idee wird nichtsdestoweniger Weltidee sein und bleiben, wenn sie momentan auch tendenziös anklingt. Er kann als Künstler darum doch sicher Unvergängliches geleistet haben. Wenn neben ihm aber zu derselben Zeit ein anderer Dichter, gegenüber derselben drohenden Invasion, ein Drama gegen die Franzosen mit ihrer „gloire“ losläßt, etwa das Ende des ersten Napoleon, sein Bedrückungs- und Eroberungssystem zeichnet und wie die Deutschen da gelitten und gefochten, um damit den Groll gegen seinen Nachahmer im Eroberungsgeschäft zu wecken, den Kampfeseifer der

*) „Kleist's Hermannsschlacht.“ —

Deutſchen gegen Letzteren aufzuſtacheln, und ihm eine furchtbare poetiſche Warnungstafel zu ſetzen*), ſo mag das viel Jubel, viel billigen Muth, auch viel Troſtreiches, der nationalen Eitelkeit Erbauliches haben, aber es iſt einmal, ſei es noch ſo talentvoll geſchrieben, platte, kahle Tendenzmacherei. Solch' Drama iſt eine hohle, politiſche Fanfarenade, die morgen ſchon von keinem Menſchen mehr angeſehen wird und todt für ewig iſt, gefällt es dem lieben Gott gerade heute dem Eroberer einen reſpectablen Schlagfluß zu ſchicken. Das iſt der Fluch der — Tendenz! — Der Verfaſſer weiß wohl, daß mancher ſchriftſtelleriſche Geneſſe hierüber nicht mit ihm übereinſtimmen wird, vielleicht auch nicht will; es giebt auch wohl genug Politiker, welche die Bühne zur Arena ihrer Doctrinen, zum Mittel ihres Kampfes machen möchten und von dem Theater ſo niedrig denken, daß ſie es durch ſolche Zumuthungen noch zu ehren, zu reformiren, zu einem „Volkstheater" zu machen glauben. Wer dieſer Anſicht iſt, fröhne ihr; zum Gedeihen der Kunſt thut er es wahrhaftig nicht. Nur ein politiſch ſehr unreifes, ſocial ſehr niedrigſtehendes Volk, dem ſeine öffentlichen Intereſſen mehr vergnügliche Spielwerke,

*) „Napoleon's Anfang, Glück und Ende" — übrigens ein Stück, das vortreffliche Scenen hat.

als tief-ernste Aufgaben sind, gefällt sich in der bloßen Tendenzplattheit der Bühne; eine entwickelte Nation bedankt sich für dramatische Lehrmeister in dieser Hinsicht. Ein echtes Volksdrama ist nicht die Darstellung einer Handlung, welche Parterre und Gallerie künstlich zu Gefühlen haranguirt, die der echte Sohn seiner Zeit bereits naturgemäß in sich trägt, wenn er keine hohlköpfige Memme ist, sondern ein Volksdrama ist diejenige Darstellung, in der das Volk und in ihm eben jeder Einzelne sein menschlich-sittliches Leben und Treiben, Irren und Straucheln, Fühlen und Denken erblickt und in seiner Selbsterkenntniß auch seine Selbstachtung und Selbstveredlung findet. In diesem Sinne sind durchgehends die Dramen Shakespeare's, Schiller's und Goethe's Volksdramen; bei ihrem Anschauen fühlt sich das Volk und zwar jedes Volk, die ganze Menschheit abgespiegelt. Lasset uns in diesem Sinne ebenfalls, so weit wir können, Volksdichter sein, nicht agents provocateurs, geschützt vom anonymen Dunkel der Coulisse! —

V.

Iſt die Ueberraſchung im Drama verwerflich?

Man kann in der dramatiſchen Kunſt nicht leicht eine einzelne Frage in Betracht ziehen, ohne zugleich die ganze dramaturgiſche Wiſſenſchaft in ihren Cardinalpunkten zu berühren, und es giebt keine Kunſt, in der alle Theile ſtrenger verknüpft, deren Daſeinsgeſetze ſo gegenſeitig bedingt ſind, als die dramatiſche Dichtung und deren Darſtellung auf dem Theater. Es wird auch ſchwerlich in einer andern Kunſt von dem ausübenden Künſtler und Kunſtrichter mehr Einheit der Grundgeſetze erfordert, als hier, und dennoch treffen wir heutigen Tages nirgend mehr Oberflächlichkeit und inneren Zwieſpalt, als gerade auf dieſem Gebiete.

Obige Frage ist auch eine jener dunklen, wenig behandelten, wie wir deren leider so viele in der Dramaturgie haben, ist gerade diejenige Frage, welche sich heute am öftersten, unmittelbarsten aufdrängt und meist mit einem Leichtsinn von Künstlern wie Kritikern erfaßt wird, der kaum einmal in der allgemeinen Verwilderung theatralischer Kunstzustände seine Entschuldigung findet.

Als Verfasser unlängst nach Beschauung einer Lustspielnovität mit einem unserer begabtesten Kritiker das Schauspiel verließ, fragte er ihn: „Nun, wie hat es Ihnen denn gefallen? Sie haben doch sehr gelacht! Da ist ja Komik, Handlung, und eine drastische Lösung!?" — „Wie mir's gefallen hat?" antwortete er. „Schlecht! — Ja, es ist komisch genug, für Leute nämlich, die naiv genug sind! Es hat ganz hübsche Scenen, bon, — aber ich bitte Sie um's Himmelswillen, wo ist die Ueberraschung? — Möglich, daß diese Lösung des Dichters noch einigen jungfräulichen Seelen im Parquet unerwartet kam, wer aber seine zehn, zwölf Jahre jedes neue Opus sehen mußte, Liebster, der weiß schon in den ersten Scenen, was am Ende kommen wird. Wo soll da 's Interesse herkommen!" — Verfasser muß gestehen, daß er starr stand! Nicht etwa weil der Kritiker über besagtes Stück den Stab brach, denn es war wirklich

nicht besonders stark in seinen Motiven, aber man mußte billig erstaunen über die dramaturgischen Grundsätze eines Mannes, der so viel Segen und Unheil in einer Zeit stiften kann, die ohnehin in künstlerischen Dingen ein Chaos ist! — Die Maxime, das Theater sei ein Ort, wo man nur das Vergnügen der Ueberraschung zu erwarten habe, theilen aber nicht nur mit diesem Kritiker viele seiner Genossen, sondern selbstredend heut der größere Theil des Publikums, der Schauspieler und der Dichter. Der Acteur will wie der Dichter überraschen, um bewundert zu werden, die Directoren wollen Ueberraschungen um jeden Preis; denn sie halten dieselben für das einzig wirksame Mittel, Kasse zu machen. Das Publikum will endlich überrascht sein von Decorationen, Costümen, unerwarteten Wendungen in Situation und Handlung, und so wird die Bühne ihres geistigen Gehalts beraubt und bloße Schaubude, Ort der äußeren Sinnenreizungen, unter welchen die Ueberraschung, die Escamotage die allgemeinste ist. Ueberraschung ist die Amme der falschen Bewunderung, und was dieß uns schon für Nachtheile gebracht, hat Verfasser bereits in Capitel III. in der „alten und neuen Schule in der Schauspielkunst" angedeutet.

Das Drama ist zu allen Zeiten den Völkern ein sittliches Bildungsmittel gewesen, und nur in den

Zeiten des Verfalls, als zu Athen die abſolute Demokratenwirthſchaft, in Rom die Tyrannei der Cäſaren begann, letzte man ſich an den Schaukämpfen der Arena, und ſelbſt die gerühmte atellaniſche Comödie (die antike Poſſe etwa) füllte die Theater nicht mehr. Dahin ebenfalls wieder zu gelangen, ſind wir auf dem ſchönſten Wege!

Aus Geſagtem wird folgen, daß Verfaſſer ein entſchiedener Feind der Anſicht iſt: daß es Zweck des Theaters ſei, zu überraſchen! — Damit ſoll jedoch nicht ausgeſprochen werden, daß jede Ueberraſchung, oder was einer ſolchen ähnlich ſieht, auf der Bühne in allen Fällen zu verrammen ſei. Daß ſie aber nur ſelten, in ganz eigener Weiſe, zu beſonderen Behufen und nebenſächlich verwendet ſein will, ſoll aus dieſen Zeilen hervorgehen.

Es wird dazu aber nöthig ſein, feſtzuſtellen: 1) Was denn Ueberraſchung eigentlich ſei, und ob man ſie nicht oft mit anderen dramatiſchen Momenten verwechſelt, alſo für Etwas anſieht, was ſie nicht iſt? — 2) Was der wahre Zweck des Theaters ſei? — 3) Ob nun die Ueberraſchung dieſem Zweck dienen könne, wann, und unter welcher Form?

Ueberraſchung im Drama iſt jede **unerwartete und plötzlich** eintretende Handlung oder Begebenheit auf der Bühne, die uns mit Erſtaunen

füllt. — Erſtaunen hat aber ſtets die Eigenſchaft des Unerklärlichen, für den Geiſt Unfaßbaren, ihm momentan Unlogiſchen! Alles, was im Drama alſo unvorbereitet vor uns jäh hintritt und deſſen Folgerichtigkeit wir nicht einzuſehen vermögen, iſt Ueberraſchung! Eine Ueberraſchung, welche man längſt vorausſah, giebt es nicht! Was ich langſam an mich herankommen ſehe, ſei's das größeſte Glück oder Unglück, die bewundernswertheſte Erſcheinung, ſie überraſcht mich nicht. — Braucht ſie mich deshalb aber nicht zu erſchüttern? Ja, erſchüttert ſie mich nicht gar um ſo ſicherer, je länger, je deutlicher ich die Begebenheit oder Handlung vorausſehe, je weniger ſie alſo Ueberraſchung iſt? — Hier liegt der gordiſche Knoten der ganzen Frage, der nicht zerhauen, ſondern ſorgfältig gelöſt ſein will. Die Ueberraſchung nämlich iſt ſtets mit einer Art Erſchütterung verbunden, aber eine Erſchütterung iſt darum nichts weniger eine Ueberraſchung. — Gar zu leicht nimmt man für ſolche auch jede nur plötzlich eintretende Begebenheit, ganz gleich, ob ſie längſt vorbereitet war, wir ſie ahneten, vorausſahen oder nicht. Das iſt falſch, denn das ganz Unvorhergeſehene, nicht in logiſcher Verbindung mit dem bisher Erlebten Stehende bedingt allein die Ueberraſchung, nicht nur das Plötzliche! — Plötzliche Handlungen kann ein Drama

vielerlei haben, aber daß sie deshalb überraschend sein müßten, ist gar nicht nöthig. Man sagt zwar im gewöhnlichen Leben: „Ich habe diese Geschichte vorausgesehen, aber da sie nun geschah, überraschte sie mich doch!“ — Diese Redensart ist wohl vulgär, aber im dramaturgischen Sinne unrichtig; denn das plötzliche Gefühl, welches uns bei einer Sache, die endlich doch geschieht, nachdem wir sie voraussahen, überkommt, ist nicht Ueberraschung, also das Gefühl des Staunens, sondern Furcht, Schreck, Mitleid, Entsetzen (Gelächter, im komischen Sinne), kurz, eine tiefe Erschütterung im Gemüth, die mit dem bloßen Staunen gar Nichts gemein hat.

Manche Beschauer werden unter Ueberraschung etwas mehr als der Verfasser verstehen, weil verschiedene Begebenheiten stets plötzlich einzutreten pflegen, und sie das jähe, mit ihrem Eintritt verbundene Gefühl, sei es ernster oder komischer Natur, für Ueberraschung halten, während es ein viel tiefer liegendes, gewaltigeres Phänomen der Seele, eine tiefinnerlichste Erschütterung ist, welche uns jäh mit der absoluten Gewißheit durchdringt, daß der gottähnliche Mensch unter dem Naturgesetz seines eigenen Charakters steht, und in diesem Bewußtsein alle sittlichen Saiten unseres Gemüths sich in fast religiös durchschauerte Schwingungen setzen.

Unter den mannigfachen, plötzlich im Drama eintretenden Begebenheiten giebt es besonders drei verschiedene Arten. Sie zeigen sich entweder alle drei in einem Bühnenwerke, oder mindestens eine von ihnen. Diese drei plötzlichen Begebenheiten sind die Peripetie oder der Glücksumschlag, die Wiedererkennung (Entdeckung) und in der Tragödie speciell das Pathos oder Leiden, in der Comödie die komische Lösung, welche sofort die Reinigung im Gefolge haben.

Der Glücksumschlag ist diejenige Begebenheit, welche uns die Wandlung menschlicher Schicksale aus Glück in Unglück, oder umgekehrt, in einem augenfälligen Beispiel auf der Bühne zeigt. Der Augenblick, in dem eine Person vor uns factisch elend oder glücklich wird, ist der Umschlag seines Geschicks. Dieser geschieht stets plötzlich, wirkt stets tief erschütternd, aber ist nie unvorbereitet. Wir müssen einen Menschen von Stufe zu Stufe steigen oder fallen sehen, wollen wir an ihm theilnehmen, soll eben jene tiefe und jähe Gemüthsbewegung in uns bewirkt werden, die im sittlichen Sinne einem Vorgang gebührt, durch den sich das ganze irdische Dasein eines Menschen vor uns eisern feststellt. Hier kann von Ueberraschung gewiß nicht die Rede sein.

Die Wiedererkennung, oder Entdeckung, ist diejenige Begebenheit im Drama, durch welche zwei Men-

ſchen, die, wie das Publikum vorher weiß, in naher menſchlicher Beziehung (als Brüder, Eltern, Gatten, Freunde u. ſ. w.) ſtehen, dies aber bisher nicht wußten, von dieſer ihrer Beziehung zu einander in Kenntniß geſetzt werden, ſich erkennen und dadurch ihr bisheriges Verhältniß verändern, ſo daß zur ferneren Löſung oder Verwickelung des Drama's beigetragen wird. Dieſe Erkennung ſelbſt iſt plötzlich, iſt eine Ueberraſchung für die betheiligten Perſonen, aber gewiß nicht für das Publikum. Wir Beſchauer müſſen nicht allein von Anfang an die Beziehungen dieſer Leute kennen, ſondern auch ihre gegenſeitige Erkennung jeden Augenblick erwarten. Der Eintritt derſelben erſchüttert uns darum eben ſo gewaltig, weil wir die Folgenſchwere deſſelben von Anfang an begreifen. Würden wir eben ſo im Trüben über die geheimen Beziehungen dieſer handelnden Perſonen bleiben, wie ſie ſelber, und erſt bei deren gegenſeitiger Erkennung über deren eigentliches Verhältniß zu einander aufgeklärt werden, das allerdings wäre eine Ueberraſchung plattеſter Art. Sie würde uns verwundern, erſchüttern aber nicht, Eins ſchließt das Andere regelmäßig aus. Das Staunen, die Verſtimmung, myſtificirt worden zu ſein, iſt dann viel größer, als die etwaige Theilnahme an Menſchen ſein kann, welche uns bisher abſichtlich in jeder Weiſe fremd und unverſtändlich blieben.

Endlich ist das Pathos oder Leiden in der Tragödie: Tod, Verwundung, physische Qual auf der Bühne, und die komische Lösung in der Comödie, als geistige Qual auf der Bühne, als moralischer Zwang, oder zusammengefaßt der dramatische Ausgang der Handlung zu erwähnen. — Daß jeder Mord, jede gewaltsame Tödtung oder Verwundung vor unseren Augen auch plötzlich geschehen muß, liegt in der Art dieser Begebenheit selbst. Mag Todeskampf und Eintritt des Todes wirklich noch einige Augenblicke zögern, die todbringende Handlung, der Mord selbst, welcher Art er auch sei, ist plötzlich. Hierbei ist nun die Ueberraschung gewiß nicht angewendet, daß am wenigsten der Zufall und das Ohngefähr walten. Unser Herz soll erzittern, wenn wir den Stahl blitzen sehen, aber wir müssen für diese schreckhafteste, alleräußerste That auf der Bühne eine Reihe berechtigter Ursachen sehen, müssen wissen, daß der Betroffene sich dieses Leiden zugezogen hat, es verschuldete, müssen während des Verlaufs der ganzen Handlung dies Leiden des Helden als eine nothwendige Folge derselben erwarten. Eben so ist es im Komischen, wie denn überhaupt Alles von der Tragödie Gesagte auch für die Comödie Geltung hat, nur eben im komischen Sinne und zur Erregung des Lachens. Die mehr oder weniger großen Erschütterungen, welche

uns Glücksumschlag, Wiedererkennung und Leiden erregen, sind wohlweislich vorbereitete, an uns herankommende, die darum gerade um so gewaltiger wirken, je mehr wir deren lawinenartigen Fall vom Ursprung an gewahren können.

Außer diesen drei plötzlichen Arten von dramatischen Begebenheiten, welche absolut nicht überraschen sollen, kann es nur wenig andere plötzliche im Drama geben, welche nicht einer dieser drei Kategorien zufielen. Verkennungen, Mißverständnisse, Täuschungen überhaupt sind nicht immer plötzlich und sollen ebenfalls nicht überraschend auf uns wirken, denn wir erkennen ja eine Täuschung z. B. nur daran, daß wir Andere von ihr befangen sehen, nicht uns. — Wenn der Dichter auch manches Untergeordnete, namentlich das Wie, den speciellen Gang der Handlung verschweigt oder vorher nur wenig lüftet, so können wir uns das gefallen lassen, wir begnügen uns, Alles nur zu ahnen, zu muthmaßen, aber dabei täuschen, anführen darf er uns nicht, und jede Ueberraschung ist, als unvorbereitet, eine Düpe, über die wir uns nachträglich ärgern, weil sie unsern Verstand wie unser sittliches Gefühl gleich sehr beleidigt. Hiermit also wäre gesagt: was Ueberraschung sei, ferner welche Handlungen und Begebenheiten öfters für Ueberraschungen angesehen werden, ohne es jemals sein zu dürfen.

Es fragt sich nun: was Zweck des Theaters, also des Drama's sei, wenn es seine wahre Bedeutung erfüllen soll. — Es kann hierbei ganz von dem Unterschiede zwischen dem antiken und modernen Drama abgesehen werden, denn Beide sind nur in den Anschauungen, von welchen sie ausgehen, aber nicht in dem Zweck verschieden, den sie zu erreichen streben. Derselbe kann nur ein einziger, ein sittlicher, ein moralischer sein, und für den Menschen hienieden giebt es keinen andern sittlichen Zweck, als sich zu bessern, zu veredeln; denn so segensreich auch Glaube und Wissen, so wie das bürgerliche Gesetz an der Veredlung der Menschen arbeiten mögen, es ist eine dritte Institution und zwar schon aus dem Schooße der alten Religionen erwachsen, welche den Menschen gerade von der Seite erfaßt, zur unmittelbaren Erkenntniß seiner selbst, seiner Leidenschaften und Fehler zwingt, welche zu erfassen dem Glauben vermöge seiner transscendentalen Aufgabe, der Philosophie wegen ihrer bloßen Wirkung auf den menschlichen Verstand, verschlossen ist, nämlich von der Seite der unmittelbaren Beschauung und Empfindung seiner Leidenschaften und Schwächen und deren allzerstörendem physischen, wie moralischen Einflusse. Diese Institution, durch welche dies vor, mit und in uns bewirkt wird, ist das Theater, ist die dramatische Dichtung.

Das Drama bewirkt, indem es uns unsere Leidenschaften in ihrer zerstörenden Wuth unmittelbar anschauen, empfinden, mit dem Herzen vollständig mitfühlen, mitdurchleben, mitleiden und mitfürchten läßt, daß wir uns *vor* und *für* uns selbst fürchten, uns *selbst* bemitleiden; es erreicht durch Erregung von Furcht und Mitleiden in uns, daß wir unsere Leidenschaften aus Liebe zu uns selbst reinigen. Durch Erregung von Furcht und Mitleiden (in der Comödie durch Lachen) unsere Leidenschaften zu reinigen, uns schon hienieden also menschlich besser zu machen, das ist der hohe, zu allen Zeiten gleich wohlthätig wirkende Zweck des dramatischen Kunstwerks und der Institution des Theaters.

Es fragt sich nun, wie man sich die *Reinigung* unserer Leidenschaften auf dem Theater zu denken habe, und was Reinigung der Leidenschaften und Fehler eigentlich besagen wolle. Das Gesetz hält die Menschen von schlimmen Thaten ab, indem es durch Strafe ihre Furcht erregt; die Religion bessert und reinigt die Menschen, indem sie ihnen Furcht und Hoffnung für ihr außerirdisches Loos erregt; das Drama reinigt sie aber, indem es Furcht und Mitleid für ihr Geschick hienieden in ihnen erregt. Daraus ist wohl schon ersichtlich, daß die *bloße* Erregung von Furcht (und Mitleid) im Herzen der Menschen

zugleich ſchon eine Art Reinigungsproceß ſei, daß es ſchon genüge, dem Menſchen Furcht, Beſorgniß, Mitleiden vor einem Uebel zu erregen, um ihn *geneigt* zu machen, dieſes Uebel zu vermeiden. — Der Zorn iſt, wie wir wiſſen, eine jener traurigen Leidenſchaften, die den Menſchen ſelbſt zum Todtſchlag verführen, dem phyſiſchen und moraliſchen Untergange weihen können. Indem nun der Dichter dieſe Leidenſchaft in ihrem erſten leiſen Entſtehen, Wachſen und verderblichen Verlauf vor dem Beſchauer enthüllt, ihn durch dieſelbe mit Furcht und Mitleid für den Träger derſelben erfüllt, weckt er zugleich die Furcht des Beſchauers vor dieſer Leidenſchaft in ſeiner eigenen Bruſt, erfüllt ihn mit Furcht und Mitleid wegen des eigenen Looſes, welches dieſelbe Leidenſchaft ihm in ähnlicher Weiſe zuziehen könne, und hat die Reinigung dieſer Leidenſchaft in ihm zur Folge. — Das Drama hat noch *mehr* zur Folge! — Wir müſſen nämlich erſt wiſſen, was unter Reinigung zu verſtehen iſt. Es iſt nicht geſagt worden, daß Erregung von Furcht und Mitleid den Menſchen *von* den Leidenſchaften reinige, das heißt ihn leidenſchaft*los* mache, ſondern daß durch die erregte Furcht und das Mitleid *ſich* die Leidenſchaft im Menſchen reinige! Das heißt aber: die Leidenſchaft ſolle im Menſchen *beſtehen* bleiben, aber veredelt, *gereinigt* werden!

Die Leidenſchaften ſind, dem Menſchen wie die Schwächen innewohnend, weder für die Exiſtenz deſſelben zu entbehren, noch aus ihr jemals zu verbannen. Liebe, Haß, Zorn, Stolz, Ehrſucht, Neid, Mißtrauen, Vertrauen, Furcht, Mitleid u. ſ. w. ſind berechtigte, naturgemäße und belebende Factoren der menſchlichen Seele, ohne welche ſeine körperliche wie geiſtige Willenskraft, ſein Daſein überhaupt aufhören müßte. Es kann alſo nicht Zweck des Dramas ſein, die Leidenſchaften und Fehler im Menſchen zu vernichten, denn das vermag es nicht, aber wohl vermag es ſie zu reinigen, das heißt auf ihr vernünftiges Maß zurückzuführen. Liebe iſt eine Leidenſchaft, Liebloſigkeit ein Fehler. Die Leidenſchaft der Liebe ſetzt, eben wie jede Leidenſchaft, ein Uebermaß voraus, die Liebloſigkeit ein zu geringes Maß. Indem das Drama die Liebe nun in ihren Extremen ſo darſtellt, daß man Furcht und Mitleid vor den Folgen Beider, der allzugroßen wie allzugeringen Liebe, empfindet, wird dieſelbe in uns auf ihr wahres Maß zurückgeführt, gereinigt, veredelt. So erfüllt alſo das Drama in Beziehung auf das ſittliche Sein des Menſchen denſelben Zweck wie Philoſophie und Geſetz, aber in ſinnlich-unmittelbarſter Weiſe. Das Drama thut, wie geſagt, noch mehr, und in dieſem Mehr liegt eben ſeine höchſte Schönheit, ſein reichſter Segen. Es

begnügt ſich nämlich nicht, unſere Triebe auf ihr wahres Maß zurückzuführen, will nicht etwa durch Darſtellung der Eiferſucht z. B. nur dieſe Leidenſchaft in uns mildern, damit wäre für den Beſchauer nicht genug gethan, die Leidenſchaft wäre nur als ein Abſchreckendes vor ihn hingeſtellt. Das Drama ſoll uns dieſe Leidenſchaft, obgleich wir ſie fürchten müſſen, zugleich auch lieben lehren, es ſoll uns mit ihr verſöhnen. Eine Reinigung ohne Verſöhnung wäre unmöglich, denn ſie würde uns, vermöge der erregten Furcht, leicht in's andere, eben ſo traurige Gegentheil fallen laſſen, alſo ſich ſelbſt aufheben! Deshalb iſt vor allen Dingen nothwendig, daß das Drama nicht blos allein die dargeſtellte Leidenſchaft in uns ſelbſt mäßige, ſondern daß ſie die in uns durch ſie erzeugte Furcht und das Mitleid (in der Comödie Lachen) vor allen Dingen ſelbſt reinige, das heißt, auf das rechte Maß bringe. Fürchten wir nämlich die Leidenſchaft der Liebe zu ſehr, ſo werden wir leicht liebles; fürchten wir die Liebloſigkeit zu ſehr, werden wir leicht übermäßig lieben: fürchten und bemitleiden wir die Liebe oder die Liebloſigkeit in ihren traurigen Folgen zu wenig, ſo ſind wir zufolge unſerer falſchen Sicherheit bereits der einen oder andern ſchon preisgegeben. Alſo iſt gerade die über große oder zu geringe Furcht, das übergroße oder zu geringe Mitleid die Urſache

aller menſchlichen Leidenſchaften und Fehler, und indem das Drama durch Erregung von Furcht und Mitleid unſere eigene Furcht wie unſer Mitleid reiniat, reinigt es nicht allein die dargeſtellte Leidenſchaft, nein, hauptſächlich die Wurzel aller Leidenſchaften in uns, nämlich Furcht und Mitleid für uns ſelbſt. Deshalb, weil Furcht und Mitleid das Ingrediens, der primitive Keim aller Leidenſchaften iſt, ſo ſind ihnen auch alle Leidenſchaften verwandt.

Zweck des Theaters, des Drama's iſt alſo, durch Erregung von Furcht und Mitleid (im Luſtſpiel Lachen) Furcht und Mitleid (Lachen), alſo die Leidenſchaften in ihren verborgenſten Urſachen zu reinigen, auf jenes ſittliche Maß zu bringen, welches die menſchliche Glückſeligkeit und Würde, ſeine Gottähnlichkeit ſicher ſtellt!

Kann denn nun die Ueberraſchung dieſem höchſten Zweck der dramatiſchen Kunſt dienen? — Wann und unter welcher Form? — Dienen kann ſie der dramatiſchen Kunſt gewiß, ſo himmelweit ſie auch davon entfernt iſt, Zweck derſelben zu ſein. Man hat ſich auch der Ueberraſchungen zu allen Zeiten, aber nebenſächlich bedient, alſo da, wo ſie, ſtatt den logiſchen Gang der Handlung und deſſen Klarheit zu hindern, ihn befördert, verſtärkt, oder wo ſie beſtehen kann, ohne den Beſchauer der Illuſion und Empfindung

der dargeſtellten Leidenſchaft zu berauben, ſeine Stimmung zu trüben. Glücksumſchlag, Wiedererkennung und der Abſchluß, oder die Löſung vertragen die Ueberraſchung an ſich nicht, ſie ſind im Drama als die Lebensſtadien der dem Helden innewohnenden Leidenſchaft oder ſeines Fehlers zu betrachten. Eben ſo wenig kann die dargeſtellte Leidenſchaft in irgend einem andern ihrer Momente Ueberraſchung dulden. An der Leidenſchaft darf uns eben ſo wenig, wie am Helden, nachdem wir ihn, wie ſie erkannt haben, etwas überraſchen, Beide müſſen ſich von Anfang an ſo klar vor uns entwickeln, wir müſſen den Ausgang der Handlung ſo ſicher voraus empfinden, daß eben mit dem nahenden Ausgang unſere Furcht und unſer Mitleiden (Lachen) zu der Höhe wächſt, welche für das Phänomen der Reinigung dieſer Leidenſchaften und deren Verſöhnung nöthig iſt. — Das Drama aber, wenn es auch die tragiſche Leidenſchaft des Helden darſtellt, um ſeinen Zweck zu erreichen, wird doch durch den Helden nicht allein bewirkt, ſondern auch durch ſeine Umgebungen. In den Handlungen und Begebenheiten Dieſer werden wir die Ueberraſchung, da wo ſie wirkſam und der Hauptabſicht dienlich iſt, zulaſſen, doch muß ſie dann ihre nachträgliche Erklärung finden. Beſonders wird man im komiſchen Genre, im Intriguenſtück weniger ſtreng zu ſein

brauchen, sofern nur die Ueberraschung nicht als Zweck des betreffenden Drama's erscheint und die darin dargestellten Leidenschaften nicht selbst durch sie gefährdet werden. In den dramatischen Feerien, dem Märchen ist natürlich der Ueberraschung noch mehr Spielraum gegönnt.

Das erlangte Resultat wäre folgendes:

Ueberraschung zu erregen, ist nicht Zweck des Drama's, wohl aber Mitleid und Furcht (Lachen) zu erregen und diese Leidenschaften in uns zu reinigen. Hingegen der Handlung und dem künstlerischen Zweck des Drama's als untergeordnetes Moment kann die Ueberraschung dienen, namentlich in den Nebenpersonen. So unvorbereitet aber auch dem Beschauer die Ueberraschung dann entgegentreten mag, muß sie schließlich doch ihre logische Begründung im Verlauf der Handlung finden. Ueberraschung, die nicht einmal nachträglich unsere Billigung erwirbt, ist im Drama ganz unbedingt verwerflich.

VI.

Bemerkungen über das Luſtſpiel.

Das komiſche Genre des recitirenden Drama's ward in dieſen Blättern bisher noch nicht näher und für ſich allein in's Auge gefaßt, ſondern nur in Begleitung des ernſten erwähnt, ja letzterem ſcheinbar ein größerer Spielraum eingeräumt. In den Capiteln II., IV. und V. iſt mehrfach aber ſchon angedeutet worden, daß alles von der Tragödie und ihrer Wirkung Geſagte auch auf die Comödie, aber nur im umgekehrten Sinne (der Lächerlichkeit) paſſe.

Wenn wir uns nun mit dem Luſtſpiel, der Comödie, beſchäftigen, über welche die dramaturgiſchen Definitionen ſich noch viel verſtreuter, verhüllter, weniger geklärt in den Werken unſerer Lehrmeiſter vorfinden, als über das ernſte Genre, ſo gilt es, zu-

nächst kurz hinzustellen, was betreffs des Lustspiels vorher gesagt worden ist.

In Cap. II. ist die Comödie bezeichnet: als die Darstellung einer scherzhaften, erheiternden Begebenheit durch gegenwärtig handelnde Personen, welche Lachen erregt.

Zweck der Comödie ist: indem sie eben das Lachen des Beschauers erregt, das Lachen desselben, das heißt die Eigenschaft: Dinge lächerlich zu finden, zu reinigen, auf ihr sittlich vernünftiges Maß zu führen, wie in demselben zu stärken.

Wie von der Tragödie ihr Zweck ermöglicht werden soll, ist schon vorerwähnt, nämlich durch die Leidenschaft, oder durch die mit einer Leidenschaft verbundene oder von ihr unterstützte Idee.

Die Comödie soll aber Lachen erregen und dadurch zugleich in eben bemerkter Weise reinigen.

Was ist Lachen? —

Wir haben es vorher eine Eigenschaft des Menschen genannt. Sie ist es, denn was ich am Wesen des Menschen bemerke, ist immer eine Eigenschaft. Deren hat er aber unglaublich viele und verschiedene. Es giebt Verstandes- wie Gemüths-Eigenschaften, Körpereigenschaften und sinnlich-technische. Letztere sind entweder Gewohnheiten oder Fertigkeiten. Möge man das Lachen nun eine sinnliche Eigenschaft (Ge-

wohnheit) oder, edler erfaßt, eine Gemüthseigenschaft nennen, jedenfalls ist sie unwillkürlich, unbezwinglich.

Wer etwas wahrhaft Komisches, Lächerliches erlebt, muß in demselben Augenblicke lachen und sei er noch so wenig dazu gestimmt, sei noch so ernst, oder der Vorgang ist nicht wahrhaft komisch, oder lächerlich. Das Lachen wie das Weinen ist uns angeboren, wir können uns demselben so wenig, wie der Liebe, der Wehmuth, dem Zorn, dem Stolz oder dem Mißtraun entziehen. Das Lachen ist eben auch eine Leidenschaft, aber nicht wie alle anderen mit Furcht und Mitleid verwandt, sondern sie ist dessen Kehrseite.

Wer lacht, der ist gleich weit von Furcht und Mitleid entfernt, und wenn diese Letzteren eine Art positiver, ist das Lachen die negative Elektrizität in unserer Psyche. Wird in der Comödie also das Lachen durch sich selbst gereinigt, so soll in ihm, wie bei der Tragödie, eine bestimmte Leidenschaft durch sich selbst gereinigt werden, aber eine Leidenschaft, die der tragischen Leidenschaft entgegengesetzt ist.

Die einzige, von Hause aus komische Leidenschaft ist nun das Lachen.

Wie ferner alle anderen Leidenschaften (resp. Fehler) mit Furcht und Mitleid verwandt, deshalb

furchtbar und mitleidvoll sind, so sind auch eben so sehr alle Leidenschaften (resp. Fehler) mit dem Lachen verwandt, deshalb lächerlich. Jegliche Leidenschaft, (sogar das Lachen selbst) das wissen wir bereits, kann Furcht und Mitleid erregen, jede Leidenschaft, (genau dieselbe, welche tragisch wirkt,) also auf Furcht und Mitleid, kann auch lächerlich werden. Eben so gut kann das auch jede Idee (als Mittel zu komischem Zweck). — Wie so? —

„Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt" sagt der Dichter.

Jede Leidenschaft (wie Idee) hat nach beiden Seiten hin ihre Extreme, die sich in dem Schritt vom Tragischen zum Lächerlichen eben berühren.

Der Zorn kann in seiner tragischen Gestaltung Furcht und Mitleid erregen, eben so z. B. die Idee der Gleichheit, aber Zorn (Gleichheit) kann in seiner komischen Gestaltung eben so erschütterndes Lachen bewirken. Doch nicht die blos lächerlichen Leidenschaften oder Fehler etwa nur sollen gereinigt werden, sondern ganz besonders vor allen Dingen ihr Grund und Zweck, das Lachen selbst, nämlich die Eigenschaft, oder nunmehr besser gesagt: **die Leidenschaft, Dinge lächerlich zu finden, zu reinigen**, auf ihr sittlich vernünftiges Maß zu führen, wie in demselben zu stärken.

Ein Volksſprüchwort ſagt: „An vielem Lachen erkennt man einen Narren.“ Ein eben ſo großer Narr aber iſt, wer über gar Nichts mehr zu lachen vermeint. Gänzlicher Mangel, wie Uebermaß ſind die beiden Extreme und dieſe auf ihr vernünftiges Maß zu bringen, iſt allein Zweck der Comödie.

„Das Lächerliche“ ſagt Bieſe (d. Phil. d. Ariſt. II. 696.) iſt der Mittelpunkt der Comödie und zwar Das, welches eine Art des Häßlichen iſt, das, als in ſich ſelbſt widerſprechend, verunſtaltet. Eben ſo kann man ſagen iſt die Leidenſchaft überhaupt, als das Maßloſe ſtets ein Häßliches, deswegen führt ja die Katharſis, indem ſie das Lachen wie die Leidenſchaft reinigt, Beide auf ihr rechtes Maß, das der Schönheit, zurück. Daher kommt die edle Luſtempfindung, welche der kathartiſche Ausgang in uns erzeugt. Schon in dieſer Analogie des Häßlichſeins beweiſt ſich, wie Lachen eine Leidenſchaft iſt, deſſen Zuviel eben zu reinigen iſt. —

Wie führt das echte Luſtſpiel nun unſere Leidenſchaft des Lachens auf ihr vernünftiges Maß zurück, ſo, daß man nicht über Alles lache, ſondern nur über Manches; daß man nicht zu viel lache, noch zu wenig, daß man Nichts verlache, ſondern nur das Lächerliche in rechter Weiſe belache?

Indem die wirkliche Komödie uns zeigt, Nichts in der Welt sei so ausschließlich lächerlich, es habe nicht auch seine sehr ernste Seite, wir also vor dem Verlachen uns zu hüten haben, und Nichts sei ernst genug, um nicht auch gründlichst lächerlich werden zu können, wir also in starrem Ernste selber dem Fluche des Lächerlichen verfallen.

Man lacht eben nur über den Ernst, der sich lächerlich macht, oder über die Lächerlichkeit, die sich den Ernst anmaßt. Ueber Ernstes, das in nur ernster Gestalt sich zeigt, über absolut Dummes, das in dummer Gestalt sich zeigt, lacht nur der Bildungslose, der Narr, oder das gedankenlose Kind! Wir können mit sittlicher Berechtigung über Das nur weinen, was uns Schmerz, über Das nur in ästhetischem Sinne lachen, was uns ein Gefühl der höchsten Herzenslust erzeugt. Aus Lust lachen, aus jener reinen, geistigen und Gemütsheiterkeit ist ein sittlicher Genuß unseres inneren Menschen, aber es ist eine unendliche Qual, wenn nur unser Cadaver in Eruptionen geschüttelt, unser Zwerchfell mit dem groben Striegel ordinärster Lazzis und Arlequinaden, und jenem Unsinn gekitzelt wird, der aus den Schenken und schmutzigen Winkeln der Libertinage aufgelesen wird.

Das kunstschöne Lustspiel stärkt und erzeugt in uns

ein selbstbewußtes Maß reiner Fröhlichkeit, die mit heiteren, sonnenhellen Maienaugen die Dinge dieser Welt anschaut, es lehrt uns, im Drange der Tage versimpelte, gehetzte Menschen das Leben trotz seiner Thorheit und Nichtigkeit lieben und aus jedem Irrthum den Kern menschlicher Hoheit, die Ueberzeugung ziehen, daß sich selbst in der Lächerlichkeit und Irrigkeit unseres Seins die unendliche Bestimmung unserer Natur wiederspiegle!

Dies innerste geistige Resultat des Lustspiels trifft mit dem des Trauerspiels ganz und gar überein, es sind nur gewissermaßen zwei Wege, der der Thränen, der der Freude, welche wir zu dem einen Ziele wallen, das sich nennt: zufriedenes Genügen und würdevolles Maß in allen Fällen des Lebens! Deshalb ist das Lustspiel dem Trauerspiele auch vollständigst ebenbürtig! Ganz gleich, ob die Leidenschaft oder die Idee das Mittel zu Erregung des Lachens in einem Lustspiel geworden, das Resultat bleibt dasselbe. Solger sagt S. 103: „Erhält sich auf die Weise, daß die Idee des Schönen sich ganz in die Zufälligkeit und die Beziehungen des gemeinen Lebens verliert, die Idee durch das gemeine Leben in der Existenz, so ist dies das Komische."

Wenn das Ideal in's gewöhnliche Leben herabgezogen wird, so wird das gewöhnliche Leben vernichtet, damit die Idee frei werde, das ist ein tragisches Resultat, dessen Folge Reinigung von Furcht und Mitleid ist, wenn aber das gewöhnliche Leben sich zum Ideal erheben will, wird es gedemüthigt, das ist ein komisches Resultat. In beiden Fällen aber zeigt es sich, daß dies Leben ohne Ideale unerträglich und das Ideale ohne dies endliche Leben existenzlos wäre. Im echten Lustspiele lacht unser Herz, jauchzt unser Geist, in der Farce haben wir nur gewaltsames Bauchgrimmen. Wo wir die herzliche, sittliche Lachlust nicht empfinden, das ist nicht lustig, ist kein Lustspiel, und mag es voll Narrheiten strotzen. Sollen erst noch Beispiele wahrhafter Comödien genannt werden? „Der Widerspänstigen Zähmung", „Donna Diana", und ich scheue mich gar nicht, auch hinzuzufügen „Mit der Feder" von Sigmund Schlesinger.

Man wird sagen, viele von den Werken, welche heute als Lustspiele gelten und sehr-belustigende Situationen haben, erfüllen den angegebenen Zweck nicht!

Dann sind es eben keine Lustspiele, sondern entweder Schauspiele mit Lustspiel-Situationen und Charakteren, oder Zwittercomödien, die auf der

Grenze von Luſtſpiel und Poſſe ſtehen, ohne zu einem oder dem andern Genre zu gehören. Daß von den genannten Geſichtspunkten aus und auf den angeführten Zweck des Luſtſpiels hin Fabel und Charaktere angelegt und durchgeführt ſein müſſen, verſteht ſich eben ſo von ſelbſt, als daß (wie ſchon in Cap. II. angedeutet worden,) die komiſche Idee, ohne von einer komiſchen Leidenſchaft unterſtützt zu werden, nicht denkbar iſt.

VII.

Die heutigen Rechtsverhältnisse der Deutschen Bühnen.

1.

Die erste Stütze eines Volkes, eines Standes, die erste Bedingung jeglicher Verbindung der Menschen ist die Treue; die andere ist das Recht. Die Treue und das Recht waren jenen Alten heilig, welche uns an Höhe der geistigen Bildung, an Reinheit der Kunstbestrebungen noch immer voranleuchten. Sie galten als das Zeichen antiken Bürgerthums; ohne sie konnte man kein Bürger sein. Diese beiden Tugenden, nicht das gefräßige Schwert nur, erhoben Rom zur Herrscherin der Welt.

Kein Gebiet des modernen Lebens aber ist weniger

von Treue und Recht durchdrungen, in keiner Sphäre ist Rechtlosigkeit und Treulosigkeit so oft, so leicht begangen, so wenig von der Staatsgewalt controlirt, als im Bühnenwesen. Und doch dürfte es kaum ein anderes Lebensverhältniß geben, wo Treue und Recht so dringend Noth thäten, so tief in das ganze Menschenleben, in die Existenz einer ganzen Gesellschafts-Klasse einschnitten, als im Schauspielerstande.

Wir mögen in jedem andern Stande mit dem geschriebenen und verbrieften Rechte ziemlich gut ausreichen; ich kann im Handel selbst mit einem notorischen Gauner verkehren, der eben meinen Vorgänger betrog, denn ich habe meine zwei Augen, habe Advocaten und Sachverständige, habe endlich Criminalpolizei und Jury. Das Alles trifft bei der Bühne nicht zu; es langt für sie eben so wenig aus, als das bloße Landrecht jemals in der Welt eine Familie zusammengehalten hat.

Das Verhältniß, in dem die Mitglieder einer Bühne zu einander und ihrem Director (wie umgekehrt) stehen, seien es die eines Hoftheaters oder einer reisenden Gesellschaft, der alten Scena der Sophokleischen Epoche zu Athen, des Pompejus-Theaters zu Rom unter den Cäsaren oder die Mimen von Treuenbrietzen und Temeswar, seit jener Zeit, wo zum ersten Male

„— Phöbus Karr'n
Kommt angefahr'n
Und macht erſtarr'n
Des ſtolzen Schickſals Zier!" —

ſeit Shakeſpeare, Schröder bis an's Ende aller Menſchen- und Comödientage iſt das Verhältniß zwiſchen Director und Mitgliedern das des Patronats, des von der antiken Welt überkommenen und ewig jungen Patronats. In daſſelbe wird auch der Theaterdichter zum Theil unwillkürlich hineingezogen.

Das Verhältniß zwiſchen Patronen und Clienten war vormals nicht ſowohl das des bloßen bürgerlichen Rechts, als vielmehr das der Treue, des Vertrauens und der Billigkeit, ein Pietäts-Verhältniß, ähnlich dem des Vaters zu ſeinen Kindern. Freiwillig, als ein freier Mann wählte der Client (Schützling) den Patron (Schutzherrn), der ihm dann mit Rath und That zur Hand ging, der ihn vor dem Richter, vor der Welt, gegen ſeine eigenen Genoſſen ſelbſt in ſeiner Perſon vertrat. Freiwillig gewährte der Patron ihm dies Alles gern, war aber eben ſo in jeder Gefahr des Leibes und der Ehre ganz ſicher, ſein Client werde ihm folgen, ihm helfen, wie er ihm geholfen, und kein noch ſo ehernes Geſetz der alten Welt konnte Einen von ihnen Beiden zwingen,

wenn sie das Gefühl der Treue, der Achtung und des Vertrauens für einander verloren hatten.

Aus diesem alten, den modernen Weltkindern recht wunderlich klingenden Pietäts-Verhältniß, das erst unter den Römischen Kaisern mehr und mehr aufhörte, so daß dann die Clienten nur noch den bezahlten Hofstaat ihrer Patrone ausmachten, sind auch die ältesten Schauspielerbanden erwachsen, so im alten Griechenland wie in Rom, wo der Aedil (eine Magistratsperson), welcher dem Volk das Schauspiel gab, der Director war. Dies Verhältniß besteht noch heut bei jedem guten Theater-Institute. Dem Schauspieler von Fach brauchen wir's nicht erst zu sagen, er weiß es gut genug, selbst wenn er lächerlicherweise es aus falschem Stolze nicht gestehen wollte. Das große Publikum aber wird verwundert fragen: „Wie so denn? — Da sehe man doch Fräulein X., was sie dem Director zu rathen aufgiebt! — Und Herr D., hat er nicht eine Villa wie ein Lord und nimmt sich die besten Rollen? — Hat Frau O. nicht 5000 Thlr. Jahresgage und halbjährlichen Urlaub, begraft Fräulein S. nicht alle Bühnen so weit die deutsche Zunge klingt mit Gastspielen und streicht halbe Tageseinnahmen ein? Ist das nicht ein Crassus-Leben? Heißt das nicht, im Vergleich mit jenem untergeordneten Verhältnisse der

Clienten zu ihren Patronen, volle Selbſtſtändigkeit, was ſo große Ueppigkeit, ſo tollen Uebermuth erzeugt?"

Du lieber Himmel! — Plunder, Schein, künſtliches Treibhausdaſein iſt eben Alles! Abnormitäten, Ausnahmezuſtände beweiſen nur die Verkommenheit einer Epoche, das Lügenleben dieſer und jener Exiſtenz; für den wahren Zuſtand einer ganzen Berufsſphäre aber, für das natürliche Verhältniß eines ganzen Standes beweiſen ſie Nichts, ja nicht einmal, daß dieſe Kunſtlumina und Bühnenkometen in dem eigentlichen Nerv der Sache, in ihrer Stellung zu ihrem Chef beſſer daran ſind, als jener arme Mime einer kleinen Truppe, der ſeinem Director gerührt die Hand küßt, wenn er ihm „endlich einmal eine Rolle" gegeben hat. Ob Ihnen wohl, verehrte Frager, Fräulein X. und Herr D. mittheilen, welchem Urſprung ſie ihren Einfluß auf den Director, dieſe Villa und jenen Brillantſchmuck verdanken, mit welch' hohnvollen Erniedrigungen ſie erkauft wurden? Hat Ihnen Frau O. mit den 5000 Thlrn. und die kunſtreiſende S. je vertraut, mit welch' ſauren Directionspillen ihr chimäriſches Loos verknüpft iſt, wie ſie mindeſtens zwei Drittel jener Unſummen für Reclame-Fabrikanten, Recenſionsſchmiede, Claqueurs und einen unſinnigen Kleiderſtaat hingeben, um

ſich nur krampfhaft auf einer ſchwanken Höhe zu erhalten, die das „Alter mit keuchendem Tritt" jede Secunde vermindert, und die der Director und Regiſſeur, ſobald er feindlich geſinnt iſt, bei der erſten Gelegenheit zu einem ganz haarſträubenden Fiasco machen kann? —

„Wie iſt das möglich?" wird man rufen! — Nun, eben durch das nicht auszumerzende unterordnende Patronats-Verhältniß zwiſchen Director und Mitgliedern, durch die urſprüngliche, unverwiſchbare Natur deſſelben. — Geſtatte man das Myſterium ganz aufzudecken!

Ein Gemälde oder Muſikſtück muß Stimmung haben, um Stimmung im Genießenden zu erregen, kurz geſagt, um zu wirken. Der Künſtler iſt nur dann fähig, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, wenn er die erforderliche Stimmung in ſich hat, ſie alsdann frei in ſein Gebilde ausſtrömen kann. Das iſt die Baſis aller Kunſt. Um Schauſpieler zu ſein, ſeine Rolle ſpielen zu können, muß man die Stimmung der Rolle haben. Die vollendete Stimmung jedes Kunſtwerks, die äſthetiſche Befriedigung, welche es gewährt, ſeine Lebensfähigkeit, beruht ferner auf dem inneren Zuſammenhange, der Harmonie, dem Ebenmaße ſeiner verſchiedenartigen Theile. Ein Bild iſt nur möglich durch Farben, welche vermöge Zeich-

nung, Licht und Schatten, ihren gegenseitigen Ausdruck, ihre Basis und Grenze erhalten, das Drama nur möglich durch Schauspieler, welche durch ihre darzustellende Rolle (die Art des ihnen gegebenen Charakters, der Leidenschaft und Handlung also) in Harmonie mit der ganzen Dichtung treten. Eine Bleistiftzeichnung kann meisterhaft sein, ist aber nimmer ein Bild; ein Drama ist an sich nur einem farblosen Carton vergleichbar, dem erst die Bühne die Lebensfarbe des Gemäldes giebt. Ein Bild zeichnen und auch malen, kann der Maler. Ein Musikstück componiren und auch spielen, kann allenfalls der Musiker, ein Drama kann der Dichter dichten, aber es spielen — dazu gehört der Schauspieler, und nicht Einer, sondern so viele, als das Stück Personen hat, dazu gehören ferner noch Decorationen, Costüme, Statisten, Maschinen, kurz der ganze Organismus des Theaters. Alle Theile müssen sich in einander finden, sich gegenseitig anschmiegen, dem Regisseur und Director, der das Ganze im Auge haben muß, sich freiwillig unterordnen, wenn auch nur das Kleinste, Lumpigste gerathen, das Leben einer Dichtung nicht jede Secunde am dünnen Faden des Zufalls hängen soll. Die Stimmung, in welcher der Schauspieler auf die Scene treten soll, die er haben muß, um selbst Stimmung im Zuschauer zu erregen,

die Illusion seiner Rolle, vermöge welcher seine Person belebt wird, ist durch die Böswilligkeit eines hämischen Collegen, durch eine unselige Differenz mit dem Director, Regisseur, Requisiteur oder Garderobier wie ein Windhauch verflogen, und kein Gott bringt sie ihm in alter Frische wieder.

Ja, Illusion und Stimmung versetzen den Schauspieler in jenen ekstatischen, überaus reizbaren Zustand, wo „das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen!", versetzen ihn in jene genialische Verrücktheit, die ihn Erde, Himmel und — Schulden vergessen, allein Carl Moor, allein Fiesco sein läßt, wo die getünchten Lappen wirklich Marmorhallen werden, durch die sein klirrender Eisenschritt dahindröhnt, und ihm ist, „als ob das durchlauchtige Genua auf seinen Schultern sich wiege!"

Daher kommt es, daß die Schauspieler auf der Scene (aus dem Parquet gesehen) Götter, hinter der Scene unzurechnungsfähige, närrische Gesellen, im ungeschminkten Privatleben sehr nervöse Menschenkinder sind.

Welche Courtoisie, welche zarte und doch energische Behandlung, welche Sachkenntniß und objective Ruhe, welche Unpartheilichkeit und wie viel reiner Wille gehört nicht von Seite des Intendanten, Directors und Regisseurs dazu, dies tolle, wunder-

liche Häuflein zum Kunstzweck zu vereinen? Ja, würde es mitunter nicht ganz mißglücken, wenn der Trieb der Künstlerehre, die Herzensbegeisterung nicht wäre?!

Ein wohlwollender Director kann seinen Mimen fördern, ihn hoch über seine Genossen erheben, das winzigste Talent zu einer Art von Bedeutung bringen. Ein Director, welcher haßt, kann den tüchtigsten Künstler systematisch ruiniren, eben so wie der Groll eines Schauspielers eine ganze Vorstellung über den Haufen werfen, die lange unendliche Mühe eines Bühnen-Chefs oder Regisseurs in zwei Stunden zu Wasser machen kann.

Ist denn das etwa kein Verhältniß gegenseitiger Abhängigkeit? Ist es denkbar ohne die edelste Uebung der Treue, ohne Billigkeit und Vertrauen von beiden Seiten? —

Was das Verhältniß zwischen Mitglied und Director so recht zu einem Patronats-Verhältniß macht, das ist der Umstand, daß der Schauspieler absolut und unbedingt abhängig vom Director, der Director aber nur relativ, nur in gewisser Beziehung abhängig von seinem Schauspieler ist. Was dem Director Herr A. und Fräulein N. nicht spielt, das spielt ihm der rollenhungrige T. und die gefallsüchtige Frau K. mit Freuden, und die Theater-Agenten

rekrutiren ſein Inſtitut immer wieder neu. Der Schauſpieler dagegen iſt vom Director in Allem abhängig. Sein Director kann ihm Rollen verſagen und entziehen, ihn ſelten ſpielen laſſen und ſo aus den Augen, aus dem Sinn des Publikums rücken, ihn in der Gage erhöhen, ſelbige durch Strafen, für die leicht Anlaß iſt, verkürzen, ihm Vorſchüſſe und Urlaube verweigern, Coſtüme nicht ſtatuiren, ihn chicaniren bis zum Wahnſinn und zwar Angeſichts ſeiner rivaliſirenden Genoſſen, Angeſichts der Welt und mit dem Contract in der Hand. Denn daß er, der Director, Treue, Billigkeit und Vertrauen ſpenden ſoll „er kann's nicht finden, 's iſt nicht in dem Schein!“ — Was will denn der Schauſpieler thun? Ihn wieder ärgern? — So iſt der offene Skandal proclamirt. Was hilft da ein Contract? Giebt es nicht für beide Theile eine gar ſchöne Manier, jeden Paragraphen mit aller Gemüthsruhe zu umgehen, ohne daß Frau Themis mit der ſubtilſten Wage den Director oder Schauſpieler zum Wortbrüchigen machen könnte?

Nichts bindet den Schauſpieler mit Liebe an ein Inſtitut, läßt ihn zu höchſten Schöpfungen ſich entflammen, fehlt ihm das Vertrauen zu dem artiſtiſchen Genius, der leidenſchaftloſen Unpartheilichkeit, Kunſtbegeiſterung und ſtarren Redlich-

keit seines Directors! — Nichts bindet den Director an seine Mitglieder, als daß er ihrer Luft und Liebe, ihrer Hochachtung vor seiner Leitung, ihres unbedingten Vertrauens, kurz, ihrer Treue zu ihm sicher ist. Er ist dann ein genialer Director und der größte Geschäftsmann ebenein, wenn er weiß, Jeder der Seinen ist wirklich an seinem Platze, wenn er weder Vorliebe noch Haß kennt, ihm der Episodenspieler und Statist zum Gelingen des Ganzen ein eben so hochachtbarer Mensch und höchst nöthiger Helfer ist, wie nur immer der erste Held. Er ist ein genialer Bühnenlenker, wenn er, gleichsam im Sinne des Pietäts-Verhältnisses jenes alten Patronats, als ein treuer Vater über seine Bühnenkinder wacht, ihre kleinen Unarten, Schwächen und Verrücktheiten theils tolerirt oder abgewöhnt und die ungleichartigen, einander widerstrebenden Elemente durch ihr gegenseitiges Gleichgewicht bändigt.

Ja, moralischer Halt, sittlicher Stolz, Achtung, Wetteifer, Vertrauen und esprit de corps, kurz, was in dem antiken Begriffe der Treue nur schlummert, was mit juridischen Clauseln und Paragraphen noch gar Nichts, mit der Hoheit der dramatischen Kunst aber Alles zu schaffen hat, ist Lebensbedingung des ganzen Standes! Ohne Treue ist beim Theater Nichts zu machen, ein Contract nur ein Blatt Papier,

das ſich ſelbſt Lügen ſtraft. Heilig ſei in der Kunſt die Treue! —

Und wo iſt ſie's denn noch? Wo iſt jene Baſis von Vertrauen, Rechtlichkeit und Billigkeit? „Man wird nicht viel finden, thät' man auch hundert Laternen anzünden!" — Was heute meiſtens Directoren und Künſtler zuſammenbindet, das iſt ſelten ein dauerndes, auf Achtung und innerer Anerkennung beruhendes Verhältniß, ſondern nur der momentane Profit, die gegenſeitige Ausbeutung, das Raffinement der bloßen Geldmacherei, der Ruhmfabrikation eint ſie, ganz gleich, womit Geld gemacht, wie Aufſehen erregt wird!

Das vielfache Abſchüttela des natürlichen Patronats-Verhältniſſes heut zu Tage iſt nur ein künſtliches, eingebildetes; hat aber den immer tieferen Verfall theatraliſcher Kunſt und andererſeits ein Proletariat zur Folge, wie es ſcheußlicher, entwürdigender und entarteter in keinem andern Stande ſich vorfindet. Daß talent- und charakterloſe Menſchen zu allen Zeiten untergingen, iſt gewiß; aber ein ſo maſſenhaftes Elend wie heute am Theater gab es noch nie! Wer geht nicht Alles zur Bühne, und wer fällt nicht Alles ab! Notoriſch öffentliche Dirnen werden von Leuten, welche an großen Kunſt-Inſtituten ſituirt ſind, zu Schauſpielerinnen dreſſirt! Wie, kann man

ſich denken! Warum? Weil ſie ein Sündengeld bezahlen, das ſie mit Schmach erworben! Oeffentliche Dirnen werden von Theater-Agenten an Directionen adreſſirt und engagirt, die Bühne wird ein Schaufenſter für Menſchenfleiſch, die Künſtler Kleidergeſtelle für Modeſchneider, und der gilt als Director comme il faut, der ſich ſtets mit „friſcher Waare" zu verſehen weiß, der, wenn er wirklich ein paar gute Schauſpieler hat, ſie abhetzt, auspreßt, ſo viel wie er kann. Denn die Effectreiterei, der Schwindel und die ſchonungsloſeſte Verpraſſung aller Gaben der Natur bringt Geld. Sind die Menſchen abgenutzt, weg mit ihnen! Mögen ſie am Ende betteln oder, den Tod im Herzen, in den Tavernen kleiner Städte, den Winkeln der Vorſtädte ihr Gauklerhandwerk ſchließen! Der Teufel ſegne es ihnen!

Ich male ſtark und rüſter; aber leider nur zu richtig, denn die Beiſpiele dafür ſitzen mir ſchon auf den Lippen. Ja, nur wo Treue und Vertrauen, Rechtlichkeit und Billigkeit im Geiſte des alten Patronats-Verhältniſſes noch an einigen Theatern zur Zeit beſtehen, nur da iſt ein Kunſtſtreben, ein edler und natürlich begründeter Künſtlerſtolz, da iſt Entfaltung aller einzelnen Talente und ein impoſantes Enſemble noch keine Chimäre!

Daß Treue vor Allem Noth thue, glauben wir

bewieſen zu haben. Daß das bloße Recht ohne alle Treue, das künſtliche, clauſelſtarke Contracts-Verhältniß heute nur dem Proletariat, der Proſtitution, der Anarchie der Bühne in die Hände arbeitet, gedenke ich im folgenden Artikel mit Bezugnahme auf gewiſſe Contracte darzuthun, welche nur zu grell zeigen dürften, daß je länger, je mehr der Schauſpieler zur Waare, der Director zum gemeinen Krämer herabzuſinken droht, und daß es um der öffentlichen Geſittung und Bildung unſeres Deutſchen Volkes willen, auf welche wir uns ja ſo viel einzubilden wiſſen, ja, daß es endlich um der Vernunft und Gerechtigkeit willen Sache der Deutſchen Cultus-Miniſterien wäre, ehern einzuſchreiten und zu fragen:

„Wer geht zum Theater und warum? Mit welcher Vorbildung und Geſittung? —

Wer erhält Bühnen-Conceſſionen und mit welchem Recht? —

Wer iſt moraliſch und artiſtiſch zum Theater-Agenten qualificirt und wer — für's Correctionshaus?“ —

2.

In folgender Betrachtung handelt es ſich nicht mehr wie bei der vorhergegangenen um die höchſten

Bedingungen der Kunst, weder um Billigkeit und Treue, noch das Patronats-Verhältniß zwischen Directionen und Mitgliedern oder irgend einen idealen Standpunkte des Theaters; sondern lediglich darum, die einmal gegebenen Verhältnisse, das platte juridische Recht, den gemeinen, realen Nutzen zu betrachten. Da fragt es sich denn zuerst:

Sichern die heutigen Bühnen-Contracte und Theater-Gesetze (der Codex des Bühnenstaates) wirklich den Directionen wie den Mitgliedern ihr darin ausgesprochenes Recht? Ist die Existenz eines Kunst-Institutes vor allen Eventualitäten, allen Zerwürfnissen und Rechtsverletzungen unter Directionen und Künstlern durch die Contracte und Gesetze gesichert?

Nein! — Die Existenz des Theaters und seiner Mitglieder ist, wenn Dieser oder Jener einmal nicht will, gar nicht gesichert. Die heutigen Contracte und Theater-Gesetze sind eine Schrecken erregende Ironie auf sich selbst.

Es liegen uns die Contracte und Theater-Gesetze zweier Bühnen vor, welche sich so klug, so juridisch fein geriren, daß ein jugendlicher Assessor, der die Comödie nur aus der traulichen Ferne des Parquets kennt, dieselben für eine wahre Universalversicherungspolice gegen alle Dämonen des Bühnenlebens ansehen kann, welche die Nächte der Söhne Apollo's quälen.

Beide Contracte nebst Theater-Gesetzen sind ganz gleichlautend in Sinn und Wort, nur gegen den Schluß des einen findet sich noch ein Paragraph mehr, der sich auf längere Krankheitsfälle des engagirten Mitgliedes bezieht.

Wir müssen nun nicht allein den Contract und das Theater-Gesetz abstract nach dem bloßen Wortlaut untersuchen, sondern vornehmlich zusehen, wie sich jeder Passus im praktischen Theaterleben macht, welche Wirkungen er ausübt, ob er Conflicte beseitigt oder hervorruft, kurz, ob er Das leistet, was er ausspricht und wozu er überhaupt stipulirt wurde. Betrachten wir also die beiden Contrahenten, Director und Schauspieler, zuerst vor dem Schluß des Contractes; dann die Wirkung des Contractes und der Theater-Gesetze im Engagement, und endlich jene Verhältnisse, welche zu heutigen Contracten sehr oft eine zwingende Veranlassung geben, dem Director und Schauspieler daher von vorn herein die Hände binden und sie schon beim Unterzeichnen des Vertrages auf die Hinterthür schielen lassen, durch welche sich das eben aufgerichtete, verbriefte Recht so bald als möglich beseitigen läßt.

Stellen wir uns einen Director vor, Thespis genannt, der ein Mitglied für erste jugendliche Helden braucht. Nehmen wir dazu einen Künstler,

Sylphe genannt, der erste, jugendliche Helden spielt, ein Repertoir durch alle Buchstaben des Rollenalphabets besitzt und engagirt zu werden wünscht. Aus welchem Grunde engagirt ihn gerade der Director? Entweder hat Sylphe bereits einen anerkannten Ruf, oder er hat noch keinen, soll erst Etwas werden, oder aber der bisher wenig bekannte Sylphe hat bei Thespis gastirt und gefallen. Hat Sylphe bereits Ruf, dann wird er mit so hoher Gage (auch Benefiz, Spielzeit und Urlaub) engagirt, als Thespis nur irgend zu geben vermag. Hat der Künstler aber keinen Ruf, ist er noch Neuling der Bretter, so wird er mit möglichst kleinster Gage und vielleicht darum engagirt, weil er hübsche Mittel hat, billig ist und man ihn sans façon in jede Jacke stecken kann, auch weil Thespis gerade keinen Besseren für das besagte Fach findet. Nehmen wir indeß an, daß Sylphe (wie eben die Mehrzahl der Schauspieler) gerade kein besonderes Talent, aber auch kein Neuling, sondern eine schätzbare Utilität sei, ein brauchbarer Mann, der seine Rolle verwirft, manche höchst ehrenwerth, mit Wärme und Eifer spielt und besonders in einem gewissen Genre, z. B. in Frackrollen, im bürgerlichen Rührstück überaus gefällt. Dies hat ein längeres Gastspiel auf dem Thespis-Theater bewiesen, und in Folge dessen wird er mit einer ganz guten Gage

engagirt. Sylpho's Grund, bei Thespis Mitglied zu werden, ist der, daß er zur Zeit engagementslos ist, gefallen hat und bei Thespis in ein besseres Repertoir zu kommen hofft, als ihm früher zu K. Director Tumelikus gewährte. Der Contract wird also geschlossen, man ist allseitig beglückt, Sylpho beginnt mit all' der Emphase zu spielen, wie sie eine sichere gute Gage und das Bewußtsein, hierorts nun grenzenlosem Ruhme entgegen zu mimen, nur verleihen kann.

Wir vermeiden, die Charakter-Eigenschaften von Thespis und Sylpho zu beleuchten, wir lassen diese ganz außer Beziehung, setzen vielmehr bei Beiden den besten Willen voraus. Sie sind eben ruhige, verständige Männer ohne überflüssige Illusion; geben eben nur ihrem eigenen Vortheil auf anständige Weise nach und halten sich stricte an ihren eben vollzogenen Contract, in welchem sie die sicherste Basis ihres gegenseitigen Verhältnisses sehen. Sie haben für einander kein besonderes Privat-Wohlwollen, aber noch weniger einen Privat-Widerwillen. Schließlich brauchen sie einander. Das Engagement beginnt mithin, so wundervoll, wie — alle Engagements beginnen, um wie so viele mit Haß, Verachtung und unterm Chorus aller erdenklichen Malicen zu endigen. Denn der Conflict zwischen Thespis und Sylpho ist

schon im Keim geboren, so bald der Vertrag, wie er heut Brauch ist, unterschrieben werden.

Wie so denn? — wird man fragen — wenn sie redliche Männer sind, die streng auf ihrer Bahn gehen und kein Vorurtheil gegen einander haben.

Hier ist der Contract, der heutige moderne Contract, wie er uns vorliegt und durchweg, mit wenigen Ausnahmen, geschlossen wird.

„Contract.

„Stempel reservirt.

„Zwischen dem Theater-Director Herrn (Thespis zu U..) „und dem Schauspieler Herrn (Sylphe) ist heute folgender „Contract verabredet und geschlossen.

§. 1.

„Herr Director (Thespis) engagirt bei seinem Unter„nehmen, wo und wann er auch Vorstellungen zu geben „für gut findet, Herrn (Sylphe) für die Zeit (vom 1. Juli „1862 bis 1. Juli 1863); jedoch steht dem Director (Thes„pis) das Recht zu, diesen Contract in allen seinen Theilen „am 1. September 1862 durch eine vorherige (vier-) „wöchentliche Kündigung wieder aufzulösen, falls wider „Voraussetzung Herr (Sylphe) in seinen artistischen Leistun„gen den gehegten gerechten und billigen Erwartungen des „Directors (Thespis) nicht entsprechen sollte."

Der Sinn dieses §. 1 ist also der: daß Sylphe auf ein Jahr von Thespis engagirt sei, aber in den ersten acht Wochen ohne weitere Einrede entlassen werden kann, wenn er dem Director nicht mehr an-

ſteht. Könnte Sylpho entlaſſen werden, wenn er dem Publikum mißfiele: darin läge doch noch einiger Sinn. Er braucht aber nur dem Director, deſſen billigen und gerechten Erwartungen nicht zu entſprechen. Was ſind denn das für Erwartungen? Wo fangen ſie an, und wo hören ſie auf? Wie billig und wie gerecht ſind ſie denn? Weshalb ſind dieſe billigen und gerechten Erwartungen nicht im Contract ausgeſprochen? Sie ſind wohl unausſprechlich?! —

Gewiß können die Erwartungen des guten Theſpis ſehr gerecht und billig, ſo wie höchſt vernünftig ſein; Freund Sylpho kann wirklich gar nichts taugen, mit Fug und Recht fortgeſchickt werden; aber iſt denn das juriſtiſch, iſt das rechtsförmig, iſt das ein poſitives Rechtsverhältniß, das gleich im erſten Paragraphen ſchon mit kindlicher Naivetät und ſchüchterner Ergebung ſeine ganze Exiſtenz der perſönlichen Gerechtigkeit und Billigkeit des Herrn Theſpis anheim giebt, das vom Herzen, von der Moral des einen Theils den ganzen Vertrag abhängig macht? Und zwar ſo, daß Freund Sylpho, trotz des tragiſchen R und eines ſchönen Lendenſpiels im Tricot, brotlos werden kann!

Wenn Theſpis den Sylpho einer achtwöchentlichen Probezeit unterwirft, ehe Dieſer ein Jahr lang ruhig ſchlafen kann, dann muß auch Sylpho den

Thespis innerhalb der ersten acht Wochen einer gleichen Probezeit aussetzen, ihm den Contract gleichfalls kündigen dürfen, wenn der Director des Künstlers gerechten und billigen Erwartungen nicht entspricht, Erwartungen, welche zwar höchst närrisch, aber doch auch ganz vernünftig sein können. Darin läge wenigstens Gegenseitigkeit. Und was dem Einen, dem Director recht ist, das ist doch wohl auch dem Andern, dem Künstler, billig!

Vom rechtlichen Standpunkt aus ist der zweite Theil des §. 1 ganz verwerflich; denn er öffnet der Willkür des Directors Thor und Thür. Ist es doch eine ganz bekannte Manier, z. B. einem brauchbaren Schauspieler nach den ersten vier Wochen den Vertrag zu kündigen, weil man sehr gut weiß, daß er in der Furcht, engagementslos zu werden, sich eine Verringerung der Gage werde gefallen lassen, auf die es bei dieser Kündigung allein abgesehen ist. Wir sind fern davon, den bösen Willen des einen wie des andern Theils vorauszusetzen, auch kann jedem Director nur daran gelegen sein, sein Mitglied zu behalten, aber ein Recht ist eben kein Recht mehr, sobald es von den persönlichen Erwartungen und Ansichten, kurz von dem Ermessen des einen Theils abhängig gemacht wird, ohne daß dem andern Theil ein gleichwiegendes Gegenrecht zur Seite steht.

§. 2.

„Herr (Sylphe) verpflichtet sich zur Uebernahme aller „Rollen im Fache (der ersten jugendlichen Helden), ver„spricht aber auch, alle anderen Rollen, welche seiner In„dividualität nicht zuwider sind, zu übernehmen und aus„zuführen, ganz wie solches die Direction im Interesse „des Instituts für angemessen erachtet."

Dieser ganze Paragraph enthält drei Widersprüche in einem Athemzuge. Erst soll Sylphe alle Rollen im Fache der ersten jugendlichen Helden spielen; dann soll er auch alle anderen Rollen spielen, welche seiner Individualität nicht zuwider sind. Also er hat über die Rolle in Bezug auf seine Individualität ein Urtheil; schließlich hat er aber dies Urtheil wieder nicht und keine jugendlichen Heldenrollen, sondern die Rollen platterdings zu spielen, für welche ihn die Direction im Interesse des Instituts angemessen erachtet.

Ist das Recht? — Nein, Willkür von beiden Seiten; vor der Logik und dem Richter aber ein Unsinn! Dazu kommt, daß nach den §§. 1—7 und 22 des Theatergesetzes Sylphe nie seine Mitwirkung, zu welcher Vorstellung es auch sei, verſagen darf, jede Rolle annehmen, einstudiren und spielen muß, sich auf sein contractliches Rollenfach nicht dabei berufen kann, sondern höchstens auf die zarte Rücksicht des Directors Thespis zu hoffen hat. Handelt er

dagegen, — Entlassung oder Verlust einer Vierteljahresgage!

Aber so scharf — sagt man — wird es ja nicht gehandhabt gegen einen guten Schauspieler! Ha, Patronat, Patronat! Stellt mir das alte Patronat, Treue und Billigkeit auf beiden Seiten wieder her, dann bin ich stumm, dann bedarf es dieses dreifach unlogischen Paragraphen und dieses verclausulirten Contractes nicht. Was ist denn ein Theatergesetz, das nie so scharf gehandhabt wird? — Ein Popanz für Kinder!

Was speciell das Rollenfach betrifft, fragen wir, ist diese Manier, einen Künstler in den engen Kreis einer einseitigen Charakterschilderung einzupferchen, ihm eine Firma zu geben, unter der er arbeitet, gewissermaßen einen Gewerbezwang, eine Zünftigkeit, ist diese Manier nicht unsinnig und unkünstlerisch dazu? Gerbt Schneidern, Schustern und Handschuhmachern dieses Dogma! — Und was ist denn mit dieser Fachmenschenspielerei gethan? Kann man denn ein Rollenfach begrenzen? Sylphe spielt jugendliche Helden, aber giebt es nicht tausend Arten derselben, für die Sylphe gar nicht paßt? Wo fängt denn der jugendliche Held an, wo hört der jugendliche Liebhaber auf? Findet Sylphe, seine Rolle sei zu sehr Liebhaber und kein Held, so spielt er

sie nicht, oder geräth mit seinem Collegen, dem Liebhaber, in Streit. Faust, ist er Liebhaber, Charakterrolle oder tragischer Held? Was ist Hamlet? Held, Charakterrolle, oder Liebhaber? Ist Egmont Bonvivant oder Liebhaber, ist Shylok Charakterrolle, Intriguant oder Vater? — Uns ist, als wäre dieser §. 2 in einem Irrenhause fabricirt worden. Wer paßt denn für diese und jene Rolle? Doch wohl nur Der, der eben den Habitus, die zwangloseste Metamorphose für sie hat, der ihr als Mensch am ähnlichsten ist! Daß der Director dies souverain als Patron entscheide, ist vom Standpunkt der Kunst aus vollständig in der Ordnung; aber solche Entscheidung praenumerando auf dem Papier, sie als einen Profit für den Künstler, als sein Recht, sein Monopol aufzustellen, ist kindisch und gewissenlos. Letzteres, weil man etwas zusichert, was man nicht halten kann.

In alten Zeiten, wo doch auch keine so ganz üble Comödie gespielt wurde, wo ein Aristodemos und Roscius z. B. Leute waren, gegen die unsere reichsten Kunstmoguls arme Proletarier sind, gab es überhaupt nur zwei Rollenfächer, wie es nur zwei Arten von Dramen gab. Komisches und tragisches Fach. Diese Unterscheidung hat Hand und Fuß. — Einem Tragöden den Falstaff zu geben, oder Hamlet an Beckmann und Gern, wird Keinem einfallen. Aber

innerhalb dieſer beiden Hauptkategorien iſt das Feld ein grenzenloſes, und das ſoll der Künſtler anbauen. Zwei Fragen hören wir ſchon im Geiſte. Wohin gehört das Liebhaberfach, giebt es nicht tragiſche und komiſche Amoroſos? Natürlich! Der Liebhaber gehört in beide Kategorien, weil er ſelbſt keine, ſein Feld das weiteſte, mithin aber auch das unbeſtimmteſte iſt. Darum fallen in das Liebhaberfach auch Wilhelm Meiſters Lehrjahre! Kann es aber nicht auch eine komiſche Rolle geben, die tragiſch endigt? Gewiß, z. B. der Polonius iſt eine. Man wird ſie aber nur dem komiſchen Schauſpieler geben, denn nicht das Schickſal, alſo der Ausgang einer Rolle, ſondern ihr inneres Lebensgeſetz, der lächerliche oder ſchmerzliche Animus, die Grundſtimmung iſt maßgebend. Komiſches oder tragiſches Fach, das allein kann der Acteur juridiſch wie moraliſch als den ihm von Natur gegebenen Boden ſeiner Thätigkeit feſt halten, für den er nie zu alt oder zu jung iſt, und dem er nie entwächſt.

Zehn komiſche und zehn tragiſche Mimen ſchaden einer Bühne nicht. Aber wenn der Herr Liebhaber keine Naturburſchen, die Anſtandsdame keine Mutter, der ernſte Charakteriſtiker keinen Intriguanten ſpielen will, weil ſich die Herrſchaften dadurch entſetzlich entwürdigt wähnen, und wenn dann der Director vor

lauter Rollenfächern keinen Menschen mehr hat, der ihm einen Menschen anständig spielen kann, dann hört die Liebe auf, und die — Gagenabzüge, die Chicanen fangen an! Muß Sylpho einmal, statt des Helden, die kleinere, aber für seine Individualität passende jugendliche Charakterrolle spielen, und der Liebhaber spielt seine Heldenrolle, dann ist der Teufel ganz los. So ist dieser §. 2 sammt seinem Strafcodex der eigentliche Erisapfel der Zwietracht beim Theater, der schon viele Contracte zerrissen, die tollsten Scandalosa erzeugt und jene Bühnenrevolten hervorgebracht hat, bei denen schon oft zur Pacificirung die Polizei Angesichts des Publikums aufgerufen werden mußte.

Wer als Schauspieler nicht denkt, daß er Alles spielen kann, was innerhalb der ganzen ihm eigenthümlichen ernsten oder heitern Sphäre liegt, ist ein Impotens; wer aber Kraut und Rüben, Lustiges und Tieferschütterndes à tout prix mimen will, der ist ein Hanswurst! Es giebt wohl Künstler, die in beiden Fächern wirksame Rollen haben können; wahrhaft bedeutend, künstlerisch heimisch, können sie aber nur in einem sein, das ihnen nicht Paragraph und Claufel, sondern Mutter Natur selbst vorschreibt.

Allerdings: Rollensucht und Rollenstolz ist ein so zu sagen nothwendiges Standesübel. Indem man

es närrischer Weise verbannen wollte, schuf man die Rollenfächer, klebte jedem Mimen seine Firma an und hat damit das Uebel erst recht groß gezüchtet. Giebt man die ganze Sphäre frei, so wird man es auf sein natürliches, höchst wünschenswerthes Maß zurückführen. Denn wenn der achtzehnjährige X. den Romeo entzückend spielt, so wird er vielleicht bald, nach dem Hamlet geizen, aber nimmermehr nach Lear oder Richard III. So gar dumm ist denn doch Keiner! —

Weiter im Contracttext.

§. 3.

„Herr Director (Thespis) zahlt an (Herrn Sylphe) eine „monatliche Gage von (Fünfzig Thalern) in halbmonat„lichen Raten am 1. und 16. jedes Monats, postnumerando „zahlbar."

Hierbei ist Nichts zu erwähnen. Die Höhe der Gage richtet sich natürlich nach der Fähigkeit Sylphe's und dem Budget, welches Thespis für sein Unternehmen aufzuwenden vermag. Letzterer zahlt natürlich den möglichst niedrigsten Preis, erstens, weil er lieber zwei Mitglieder für ein Fach mit niedrigem Solde engagirt, um weniger abhängig zu sein von der Laune des Einzelnen, und zweitens, weil er selbst seinem besten Mitgliede anfänglich eine geringere Gage giebt, um es später erhöhen zu können, ohne

seinen Etat zu überschreiten. Dieser Paragraph ist eben ein rein kaufmännischer, wie er in jedem Vertrage vorkommt.

§. 4.

„Herr Director (Thespis) stellt für Herrn (Sylpho) alles „Costüm, mit Ausnahme der modernen Französischen Garde„robe, Tricots, Federn, Schmuck, Fußbekleidung und Hand„schuhe, die derselbe aus eigenen Mitteln herzustellen hat."

Betrifft dieser Contract eine Dame, so lautet sein §. 4:

„Herr Director (Thespis) stellt für (Fräulein Sylpha) „nur die männlichen Costüme, sobald sie solche zu ihren „Rollen bedarf, alle übrigen Costüme hat sich dieselbe aus „eigenen Mitteln anzuschaffen, soweit selbige nicht etwa im „Garderobe-Inventarium vorhanden sind."

Bei diesem, je nach dem Geschlecht sehr verschiedenen Paragraphen sind die Männer ungleich besser bedacht, als die Frauen. Erstere haben kaum den vierten Theil so viel von ihrer Gage aufzuwenden, als Letztere, die sich alles Costüm zu stellen haben. Der Mann hat nur für seine Theaterwäsche, modernes Costüm, für Tricots, Wattons, Federn, Theaterschmuck, Schuhe, Stiefeln und Handschuhe zu sorgen. Der größte Theil dieser selbst angeschafften Garderobe verbleibt ihm und wird wenig ruinirt. Handschuhe, dann und wann ein neuer Hut, oder neue Fußbekleidung sind seine Hauptausgaben.

In seinem Bezug auf die Damen aber ist der

§. 4 entschieden zu mißbilligen. Die Schauspielerinnen sollen sich danach, außer ihrer Theaterwäsche, welche bedeutend umfangreicher als die der Herren ist, noch ihre sämmtliche Garderobe stellen, soweit selbige nicht etwa im Garderobe-Inventarium verhanden ist. Sämmtliche Garderobe! — Man sehe den heutigen Luxus auf der Bühne, man bedenke, daß eine Dame dasselbe Kleid nur für eine Rolle brauchen kann und es zu einer zweiten mindestens anders garniren muß, bedenke ferner, daß die Damenkleider sich auf dem Theater viel schneller ruiniren, als das Männergewand, und man wird begreifen, was dazu gehört! Wir geben zu, die Anschaffung weiblicher Garderobe würde die Kosten für den Director bedeutend erhöhen, doch bliebe ihm immer das Costüm. Soll aber eine Dame von ihrer Gage ihre Garderobe bestreiten, so ist es in der Ordnung, die Gagen der Damen auch um so viel zu erhöhen, als ihre Garderobekosten die der Männer übersteigen. Recht wäre das, aber von Thespis' Standpunkt aus unklug! Denn ginge Fräulein Sylpha einmal ab, so würde sie die auf Directionskosten angeschafften Costüme gefälligst mitnehmen. Besser, zweckmäßiger, und für die Achtung, welche der Schauspielerstand in der bürgerlichen Gesellschaft genießen soll, förderlicher, wäre es aber doch, wenn der Director auch sämmtliches Damen-

costüm stellte, Tricots, Unterkleider, Wäsche, Schuhe und Handschuhe abgerechnet. Bessere Hoftheater thuen das längst. Die Ausgabe ist für die ersten Jahre gewiß groß, wird indeß später mäßiger, weil man Vieles wieder anders verwenden kann; endlich wächst durch die Inventariumsbereicherung selbst das Vermögen des Theaters. Auch der wahnsinnige Luxus wäre dann etwas gehemmt: denn jeder verständige Director wird mehr auf Solidität und Richtigkeit des Costüms, als auf kostspielige Pracht sehen. Die Kleiderwuth würde nachlassen, und ein junges sittiges Mädchen käme nicht mehr in die Versuchung, bunter Lappen, Federn und echter Spitzen wegen ihre Ehre preiszugeben.

§. 5.

„Herr (Sylphe) unterwirft sich nachfolgenden Theatergesetzen und sieht sie als einen integrirenden Theil dieses „Contractes an, entsagt auch ausdrücklich allen dagegen zu „machenden Einwendungen."

Darauf folgen die in den Vertrag gerückten Theatergesetze, an fünfzig Paragraphen stark. — Die ersten sieben Paragraphen dieses ausgedehnten Strafcodex enthalten Bestimmungen, um das in §. 2 ausgesprochene Rollenfach gründlich zu Wasser zu machen und den Schauspieler zu zwingen, jede ihm zugetheilte Rolle anzunehmen, zu studiren, zu spielen und zwar ohne Aenderungen und Zusätze, mit

dem nöthigen Respect vor dem Publikum, sonst erfolgt Gagenabzug, Einstellung der Gagenzahlung, bis er Vernunft annimmt, oder Entlassung. Eben so muß er jede bereits gespielte Rolle, welche ihm die Direction abnimmt, bei Vermeidung gleicher Strafe zurückgeben. §§. 8 bis 14 handeln vom Memoriren der Rollen, von den Proben, Versäumniß derselben und den dafür gesetzten Strafen. §§. 15 bis 25 betreffen die Vorstellungen, wenn der Acteur zu ihnen erscheinen muß, die Bühnenordnung, das Benehmen auf der Scene, Zeit des Umkleidens nebst Strafsätzen. §. 26 bestimmt, daß der Künstler sein ihm von der Direction ertheiltes Costüm nicht ändern oder verderben darf, nebst Strafen. §§. 27, 28 und 30 handeln von den Vergehen gegen Sitte und Anstand vor Direction, Publikum und Collegen. Ueber Moralität wird dabei recht tugendhaft schulmeisterlich peroriert; im Hintergrunde erscheint drohend, etwa, wie im Freischütz Samiel hinter Max, Verlust der Gage oder Entlassung. §. 29 schreibt vor, daß alle Bitten und Beschwerden der Direction schriftlich eingereicht werden müssen, mündliche Zusicherungen haben keine Gültigkeit. §. 31 sagt, daß der Director nie von Strafen dispensirt, außer wenn ein von Regie, Direction und Mitgliedern gewählter Ausschuß dafür entschieden

hat. Strafen, die der Director selbst in Person verhängt, kann er einzig und allein mildern. §. 32 befiehlt Regisseuren und Inspicienten, jede Ordnungswidrigkeit sofort anzuzeigen, widrigenfalls sie selbst die Strafe des Geschonten erleiden. §§. 33 und 34 betreffen das plötzliche Krank- oder Unwohlwerden der Mitglieder, die Function des Theaterarztes und fingirte Krankheit, welche sofortige Entlassung nach sich zieht, ferner das Verhalten kranker Mitglieder. §. 35 bestimmt die Uebertretungsfälle des untergeordneten Personals jeder Gattung, welche mit 5 Sgr. bis 1 Thlr. oder Entlassung gebüßt werden. §§. 36 bis 39 bezwecken, das Personal, wenn es auch nicht beschäftigt ist, stets in gewisser Nähe zu halten, um es in der Noth zur Hand zu haben, bestimmen also über Wohnungen, Landparthien u. s. w. bei Strafe einer viertel oder halben Monatsgage, resp. Entlassung. §. 40 verordnet, daß ein Mitglied sich allen Anordnungen unterwerfen muß, event. Strafe. §. 41 verbietet Declamiren, Singen u. s. w. der Mitglieder in Privatvereinen, event. Strafe. §. 42 setzt fest, daß Einlagen, Anspielungen, Zusätze u. s. w. ohne Genehmigung der Direction nicht gemacht werden dürfen. §. 43 dictirt Strafe für Urlaubsüberschreitung von 5 bis 20 Thlr. pro Tag oder Entlassung. §. 44 sagt, daß sich alle Theatergesetze auf's gesammte Per-

sonal beziehen. §. 45 bezieht sich auf die Verwendung der Strafgelder zum Unterstützungsfond. §§. 46 und 47 verbieten, in öffentlichen Versammlungen, Clubs und Vereinen Reden zu halten oder Demonstrationen zu machen, bei Strafe sofortiger Entlassung. §. 48 verordnet, daß alle Gesetzbestimmungen, welche der Director etwa noch zu geben beliebt, deren Bekanntmachungen u. s. w. genau wie vorstehende Paragraphen erfüllt werden sollen. Die Strafen sind nach dem Gagenverhältnisse festgesetzt, wobei extra bestimmt ist, „daß bei einem im Gehalt stehenden Ehepaar auf jedes Einzelne die Hälfte der ganzen Gage gerechnet wird, ohne Rücksicht auf die künstlerische Stellung des Einzelnen."

Diese Theatergesetze, welche zum Ueberfluß von der betreffenden Behörde sanctionirt sind, also dem Director die sicherste Handhabe bieten sollen, sein Völkchen in Raison zu halten, sind der Mehrzahl nach eben so unzeitgemäß wie unzulänglich, eben so brutal, wie dumm; sie gewähren weder die gehörige Bürgschaft, noch sichern sie dem Ganzen wie Einzelnen die nöthige Würde. Sie sind von Leuten verfaßt, die weder höheren Kunstsinn, noch rechtes Verständniß der Verhältnisse, ja nicht einmal Speculationsgeist haben. Hat sie ja ein Jurist entworfen, so hat diesem modernen Lykurg bei derartigen Theater-

geſetzen wohl eher eine Spital- oder Arbeitshaus-Ordnung, als ein Kunſt-Inſtitut und ſein eigenthümlicher Organismus vorgeſchwebt.

In §. 2 des Contractes wird dem Sylpho alſo ein Rollenfach geſichert und Kraft der erſten ſieben Paragraphen des Theatergeſetzes wieder entriſſen. Die §§. 8 bis 25, 27, 28, 30, 32, 35 bis 39 und 43 des Theatergeſetzes ſtrafen jede Nachläſſigkeit, Verſehen, Unſittlichkeit, Trunk, Zank, Böswilligkeit, Verzögerung u. ſ. w. mit drakoniſcher Strenge, und zwar durch den Director, der oft Kläger, Richter und Executor in einer Perſon iſt. §. 31 mit dem erwählten Ausſchuß als Jury iſt illuſoriſch, denn dieſe darf über keine Strafe richten, die der Director in Perſon verhängt. Und er verhängt jede; Regiſſeur und Inſpicient klagen nur an. Nach §. 48 wird, wenn Sylpho verheirathet iſt, nicht er allein beſtraft, nein, ſeine ganz ſchuldloſe Frau, die auch Mitglied iſt, muß büßen. Warum hat ſie nicht lieber zu Sylpho geſagt: „Ich bleibe ledig“? Geſetzt, Sylpho hat 50 Thaler Monatsgage, ſeine Frau, die aber beſſer ſpielt, hat 70 Thaler, ſo verdienen ſie Beide in Summa 120 Thaler den Monat. Wird Sylpho nun um eine halbe Monatsgage geſtraft, ſo muß er nicht 25, ſondern 30 Thaler zahlen, alſo ſeine Gattin giebt aus ihrem Säckel 5 Thaler dafür, daß ihr

Mann nachlässig, bitzig oder eigensinnig gewesen. Ist das Recht? Nein, aber brutal! Heißt das nicht den Jammer des Standes noch zu einem Conflict in der Familie steigern?

§. 26 schreibt von Directionswegen das Costüm vor und schützt den allein guten, allein richtig kleidenden Geschmack des Directors oder Garderobiers durch Strafen. Hat denn aber derselbe Schauspieler, welcher sich doch die Maske schminken muß, nicht wenigstens das Recht einer Meinung, ob er wie ein Pavian oder sachgemäß vor dem Publikum erscheine, vor dem er doch seine Haut zu Markte trägt? — In §. 33 und §. 34 hat der Theaterarzt und ja kein anderer darnachzusehen, ob Sylpho wirklich krank ist oder blos den Kranken spielt, um seinen Willen durchzusetzen. Wehe Dir, armer Sylpho, wenn der Theaterdoctor mit der Brille, dem Taster, Hörrohr und Spiegel Dir in Schlund und Eingeweide steigt und nicht Alles musterhaft in Unordnung findet! Zeigt mir doch den modernen Hippokrates oder Galen auf der Welt, der mir abstreiten will, daß ich Kopf-, Hals- oder Leibschmerzen, Rheumatismus, Hexenschuß habe oder mir sonst übel und weh ist! Ein Königreich für den Doctor! Er stellt schon darum das Attest aus, weil er das Gegentheil schwerlich beweisen kann. Die klugen Paragraphen

stehen auf dem Papier; und wer den Director ärgern will, spielt deshalb doch den „eingebildeten Kranken."

Nach §. 40 ist den Mitgliedern verboten, in Privatvereinen zu declamiren, nach §. 46 verboten, in Clubs zu gehen, zu politisiren und zu demonstriren. Ist denn aber der Schauspieler nicht Bürger wie jeder Andere? In Allem, was seine Kunst betrifft, mag er seinem Chef unterworfen sein, im Privat- und bürgerlichen Leben darf er doch aber wohl so gut sein eigener Herr sein, wie der Director? Ist es nicht genug, wenn er hier eben so wie der Director unter den Staatsgesetzen steht? Allerdings hat die Kunst als *solche* sich von Tendenz frei zu halten. Aber was ist denn schlimmer? Wenn Herr Sylpho contractgemäß ein plumpes politisches Couplet mit ordinairen Invectiven singen *muß*, oder wenn er in einem Vereine *seine* politische Meinung wie jeder anständige und gesittete Mensch ausspricht? Deshalb vom Director mit Entziehung des Brodes bestraft zu werden, verdiente er doch nur dann, wenn er darüber seine Pflicht als Künstler gegen das Theater, resp. „Institut" versäumte.

§. 47 unterwirft den Schauspieler im Voraus allen etwa noch künftig zu erlassenden Gesetzen und Vorschriften, verpflichtet ihn also zu Dingen, die er

noch gar nicht kennt. Ist das nicht baare Narrheit? Endlich müssen nach §. 29 alle Gesuche und Beschwerden schriftlich eingereicht werden, denn des Directors mündliche Zusicherungen haben keine Gültigkeit. Ist es nicht gerade, als habe der Director vor seiner eigenen Schwachheit Angst und fürchte hinterher wie Don Philipp rufen zu müssen: „Gieb diesen Todten mir heraus!?"

Diese Theatergesetze sind unrechtlich, weil ihre Handhabung eine willkürliche ist. Liegt Herrn Thespis eben an Sylpho Etwas, gewinnt er recht viel Geld durch dessen Spiel, und muß er fürchten, ihn nach einem Jahre zu verlieren, dann sind diese dummen Theatergesetze für Sylpho so gut wie nicht gegeben. Im entgegengesetzten Falle aber, wenn Thespis den Sylpho gern los werden will, sind sie das schönste Mittel zur Chicane, die verfänglichste Rechtsfalle, die bequemste Ränkeschmiede und Zwickmühle in allen fünf Welttheilen! —

Folgt daraus nun, daß es gar keine Theatergesetze geben dürfe, daß strenge Disciplin in der Bühnenwelt nicht Noth thue? Nein, es folgt daraus nur die Nothwendigkeit eines besseren und möglichst allgemeinen Theatergesetzes, eines Gesetzes, das, beiläufig bemerkt, nicht allein das Contracts-Verhältniß zwischen Bühnen-Vorständen und Mitgliedern regelt,

sondern auch das Concessionswesen in Bezug auf die Directionen corrigirt und regenerirt, und zwar nicht unter dem bloßen Gewerbegesichtspunkt, sondern auch nach der Analogie der anderen Kunst- und Bildungs-Anstalten im Staate. Die dramatische Kunst der freien Industrie preisgeben, heißt eine Theater-Anarchie schaffen!

Fahren wir fort in unserm herrlichen Contract-Texte:

§. 6.

„In allen Streitigkeiten zwischen den beiden Contrahenten, welche die Entscheidung eines Gerichts erforderlich „machen, unterwirft sich (Herr Sypho) der Gerichtsbarkeit „des Kgl. Stadt-, resp. Appellations-Gerichts zu L. und „zwar so, daß (Herr Spitzbe) bei diesen Gerichtshöfen sich „auf die Klage einlassen, oder Contumazialverfahren gewärtigen muß, selbst wenn (er seinen) Wohnsitz anderswo im „In- oder Auslande hat, oder nehmen sollte."

Giebt es einen kläglicheren Schlußstein zu dieser ganzen verzwickten Theatergesetzgebung, als diesen Paragraphen? Nach letzterem dürfte es schwer sein, überhaupt zu bestimmen, wo und wie bei solchen Contracten noch eine Entscheidung vor Gericht erforderlich werden sollte. Kann doch der Director in allen Fällen bestimmen, strafen, entlassen, ohne weiteren Einwand des Schauspielers, dessen sich derselbe ja laut §. 5 ausdrücklich begeben hat. Jedermann weiß

ferner, daß ein unterſchriebener Contract, ja jedes unterſchriebene Papier vor dem Richter bindende Gültigkeit hat. Er muß den unbeſonnenen Contrahenten ſtets verurtheilen, mag er deſſen kindliche Naivetät auch noch ſo ſehr bedauern: gegen ſeine eigene Unterſchrift kann Niemand klagen. Wie kommt man denn da überhaupt noch zu einem §. 6? — Man kommt ganz einfach dazu, weil die Theatergeſetze in ſich doch keine Kraft haben, aber nicht ausreichen! Sie ſind höchſtens gut gegen die geringeren Schauſpieler, gegen die große Maſſe Derer, welche, leidige Handwerker ihrer Kunſt, ſich ruhig ſtrafen laſſen, damit ihnen nur — ihr liſchen Brod bleibe. Dagegen für ſelbſtbewußte Künſtler, die Ruf haben, gewöhnlich eitel, capriziös und zu Kraketl am Leichteſten geneigt ſind, giebt es keine Geldſtrafen! Der Director wird ſich wohl hüten, ſie am Säckel zu züchtigen, wenn er ſie nicht verlieren will, denn ſie ſchließen ſofort mit einer anderen Direction ab, gehen ihm bei erſter Gelegenheit weg und ärgern ihn, um ſolche Gelegenheit vom Zaune zu brechen, durch Krankheit und ein Heer von Dingen, von denen die bürgerliche Welt keinen Begriff hat.

O du großmächtiger §. 6! Willſt du dem Director etwa das Mittel geben, gegen kunſtwerthe Mitglieder den Schutz des Richters zu ſuchen? Kann

ihn ein Richter schützen? Nein! — Sylpho, den Thespis z. B. wegen fingirter Krankheit oder Urlaubsüberschreitung verklagt hat, antwortet ganz gelassen: Ja, ich habe die Krankheit fingirt, habe den Urlaub überschritten, — so entlaß mich doch! Ich gehe nach N., habe schon den Contract in der Tasche! — Oder Sylpho brennt durch, was auch heute noch trotz des Cartel-Zaumes vorkommt, oder er zieht den Proceß mit Thespis in die Länge, bis sein Contract um ist, dann geht er fort. Zwar steht in §. 6: er sei auch im Auslande selbst der Gerichtsbarkeit von X. verfallen! Aber gesetzt den Fall, Sylpho geht von Thespis nach B. an das nächste größere Stadttheater ab, und Thespis gewinnt seinen Proceß, so daß Sylpho ihm z. B. 300 Thaler Entschädigung zahlen muß, — was geschieht? — Sylpho's neuer Director, welcher mit Sylpho doch reüssiren will, giebt ihm (scheinbar) einen großen Vorschuß, oder läßt ihn schlimmsten Falls, so lange der Contract dauert, gegen Tagesbonorar gastiren. Am Tagesbonorar darf sich kein Richter vergreifen, denn das Gesetz sagt bekanntlich: daß kein Erkenntniß dem Verurtheilten die tägliche Subsistenz entziehen dürfe! Da ist Thespis um sein Geld und wird ausgelacht. Das hat uns unsere Bühnenpraxis in vielen Beispielen erleben lassen.

§. 7 sagt, daß der Contract zwischen Sylphe und Thespis fortdauert, sobald er nicht drei Monate vor Ablauf gekündigt wird. Dagegen ist Nichts zu bemerken; dergleichen ist bei allen Verträgen gebräuchlich.

§. 8.

„Tritt Brand des Schauspielhauses, Krieg, ansteckende „Krankheit, Landestrauer, politische Umwälzung oder sonstige Calamität ein, die die Schließung des Theaters nöthig „macht, so ist der Director (Thespis) berechtigt, diesen „Contract sofort und ohne jede Entschädigung in allen „seinen Theilen aufzulösen."

Wenn ein öffentliches Institut von Unglück getroffen wird, das äußerlicher, gewaltsamer Natur und von der Direction unverschuldet ist, so muß das eben ertragen werden, und Niemand, der diesem Institut angehört, kann eine Ausnahme beanspruchen. Das Unglück muß aber plötzlicher Art sein und das Comödienspielen thatsächlich unmöglich machen, wenn ein Aufheben aller Verpflichtungen gerechtfertigt erscheinen soll. Es ist dies denkbar beim Brand des Schauspielhauses, wenn sämmtliche Mittel der Darstellung verloren gehen, auch noch bei Landestrauer, wenn sie länger als vier Wochen jede Einnahme unmöglich macht. Jedoch Directoren von Ehre und Klugheit jagen ihre Leute selbst bei Landestrauer nicht fort, sondern schließen höchstens mit ihnen ein Uebereinkommen auf halbe Gage. Ansteckende Krank-

heiten aber, Krieg und politische Umwälzungen kommen weder so plötzlich über Nacht, noch stellen sie die Möglichkeit des Fortspielens so entschieden in Frage. Nicht selten sind gerade in schweren Zeiten die Menschen geneigt, sich nicht nur zu zerstreuen, sondern an idealen Dingen, an hohen Ideen für die Noth der Gegenwart zu stärken. Da mag denn der Director seinen Etat lieber zweckmäßig verringern, als daß er seine Mitglieder brodlos macht. Wie und wodurch aber rechtfertigt sich das plötzliche Aufheben des Contracts, wenn sonstige Calamität die Schließung des Theaters nöthig macht? „Sonstige Calamität!" — Bitte, was ist das? — Eventualiter Alles, was dem Director Gelegenheit giebt, durch Schließung des Theaters seinen sämmtlichen Calamitäten zu entgehen! Gewiß schließt grundlos kein Director sein Geschäft, aber wohl der Bankerottirer, der bei liederlicher Wirthschaft, Unfähigkeit, Wucherschulden u. s. w. in der Schließung der Bühne seine Rettung sucht. Haben wir nicht erlebt, daß Theater mitten in der Saison bei brillanten Cassen-Rapporten geschlossen wurden, um Gläubiger oder Actionaire zu einer Vereinbarung zu Gunsten des edlen Thespis zu zwingen und die zu hoch bezahlten Schauspieler mit guter Manier los zu werden?

Freilich: man giebt ein Deutsches Handelsgesetz-

buch, welches die Lebensbedingungen des Verkehrs regelt —, doch ein Theatergeſetz, um welches die Noth in der Bühnenwelt ſchreit, zu geben, das wäre ja — wie es ſcheint — eine g a r zu große Bagatelle!

Der §. 9 der uns vorliegenden Muſter-Contracte enthält Stipulatien des Spielhonorars und deſſen Garantie. Die Spielhonorare — was ſollen ſie denn im Grunde bewirken? — Daß der Schauſpieler gern und oft ſpielt, nie ſeine Hülfe verſagt! Hört, hört! — Alſo trotz ſeines Normal-Contractes, trotz ſeiner drakoniſchen, haarſpaltenden Theatergeſetze, muß Theſpis außer der Gage doch n o c h eine Prämie zahlen, damit „ſeine Leute“ ihm ja bei guter Laune bleiben und für ihre Monatsgage nicht müßig gehen?

Die Spielhonorare —, woher ſtammen ſie denn? Von den ſchlechten Repertoiren, von der Poſſenwirthſchaft und der Pariſer Handwerksmethode, eine Novität, die gefällt, hundertmal abzuſpeiſchen und ſo die Bühnen-Mitglieder in der theatraliſchen Tretmühle auszubeuten bis zur Entnervung und Verzweiflung! Daher kommt es auch, daß die Schauſpieler täglich ſchlechter werden, ſchlechter werden müſſen! Ein Darſteller, der ſonſt ältere Sieurs, hiſtoriſche und moderne Charakterrollen ausgezeichnet ſpielte, der der Salonſprache elegant und ungezwungen mächtig war, er kommt durch den Fluch:

ein halbes Jahr hintereinander Nichts als einen am Delirium leidenden Maurergesellen spielen zu müssen, dahin, jeden Begriff von Repräsentation und Tournure zu verlieren! Unter solchen Umständen mag es allerdings Herr Theepis für sehr nöthig halten, an Sylphe zwei oder mehr Thaler Trinkgeld für den Abend zu geben, um ihn mit blankem Gelde zu kitzeln, weil dessen Oberhaut unter solchen Strapazen im Punkt der Künstlerehre bereits die Zellenstructur des Nilpferdes angenommen hat.

§. 10.

„Sollte Herr (Sylphe) diesen Contract brechen, nicht „rechtzeitig antreten oder führen, als derselbe zu Ende ge„gangen ist, das Engagement verlassen, so verfällt (der) „selbe in eine sofort zu zahlende Conventionalstrafe von „(900) Thlr.; jedoch hebt die Zahlung der Conventional„strafe die Rechtsbeständigkeit dieses Contracts nicht auf, „und behält sich Herr Dir. (Theepis) seine diesfälligen „Rechtsansprüche auf Erfüllung des Contracts oder auf „Schadenersatz nach seinem Ermessen vor, und begiebt sich „(Herr Sylphe) des Einwandes, daß die stipulirte Con„ventionalstrafe das Doppelte des wirklichen Interesses „übersteige."

Dieser Paragraph ist, so lange das Theater besteht, wohl selten voll zur Geltung gekommen. Er ist eben so schwächlich und schwierig in der Ausführung wie §. 6 und die Theatergesetzgebung. Er kann doch nur für böswillige Subjecte ohne Ehrgefühl gemacht

sein. Ist Sylphe ein solches, woher will Thespis Conventionalstrafe, Schadenersatz u. s. w. erlangen? Wie will er sich vor Contractbruch schützen? Der Cartel-Vertrag und die demselben zum Trotz vorkommenden Contractbrüche, sind sie nicht redende Beweise dafür, daß dieser Paragraph ein Popanz ist, der Denjenigen nimmer schreckt, welcher Contract wie Ehrenwort mit derselben Gleichgültigkeit bricht?

Der §. 11 behandelt das dem Sylpho gewährte Benefiz und die Art desselben (halbe Einnahme nach Abzug der Tageskosten). Es ist gewiß billig und sehr klug, auch keineswegs eine neue Sitte, seinem guten, vielbeschäftigten und beliebten Mitgliede jährlich ein oder zwei Mal eine solche Bonification zu gewähren, sie aber contractlich vorher festzustellen, hat gar keinen Zweck. Ein Benefiz ist eine Belohnung, die der Director freiwillig dem Talent als Dank für seinen Eifer gewährt, und die das Publikum seinerseits durch zahlreichen Besuch zur Wahrheit macht. Kann ein solcher Dank vorher bestimmt werden? Was einmal contractlich stipulirt ist, ist Sylphe's Recht, er kann es fordern: ob er es verdient hat oder nicht; denn es ist vorher als Einnahmequelle ausgemacht. Zugleich ist aber auch dieses contractliche Festsetzen des Benefizes in den Händen eines unredlichen Directors eine bloße Spiegelfechterei, wie aus zahl-

losen Beispielen hervorgeht. Z. B. hatte ein Director R. einem Schauspieler H., den er nicht leiden mochte und welchem bereits gekündigt war, noch contractlich ein Benefiz zu gewähren. Was that Director R.? Nachdem H. eines Abends in einer armseligen Vorstellung, welche nur 50 Thaler eintrug, gespielt hatte, schickte ihm R. am andern Tage folgendes Billet: „Gestern war Ihr Benefiz. 50 Thlr. Einnahme! Nach Abzug der Tageskosten mit 40 Thlr. bleiben 10 Thlr. netto, deren stipulirte Hälfte anbei mit 5 Thlr. erfolgt!" — Glaßisch, aber wahr! Ein ehemaliger Theater-Secretair kennt solche Geschichten. „Den Dank, Direction, begehr' ich nicht!"

Der letzte §. 12 enthält nur die Schlußformel ohne weitere Clausel, worauf die Unterschriften folgen. —

So lägen denn die Rechtsverhältnisse heutiger Deutscher Bühnen mit dem Pönal-Gesetz und all' ihrem fantastischen Glanze vor uns. Was haben wir gesehen?! — Im §. 1, wie es auf die billigen Erwartungen Thespis' ankommt, daß Sylphe nicht in den ersten acht Wochen fortgejagt wird. Das Patronat angstvoll verbrieft! — §. 2 ein Rollenfach, das keines ist, wenn Thespis nicht will. Das verkappte Patronat! — Im §. 5 das Theatergesetz: in den Händen des Directors für die Kleinen und Schwachen eine Peitsche, für die capriziösen Talente ein Lilien-

stengel. Patronat, Patronat! — Im §. 11 das Benefiz. Patronat! — Alle diese §§. 1, 2, 5 und 11, welche die Grundpfeiler des Bühnenlebens bilden, sind dem Patronate entlehnt, und das ist noch das einzig Gute an ihnen, so hatten sie eben gerade dadurch werden, daß sie Etwas juridisch feststellen wollen, was nur durch Treue und Billigkeit, durch die Autorität des Patrons haltbar ist. Die modernen §§. 4, 6, 8, 9, 10 haben aber, weil ihnen nicht einmal jener Nimbus anklebt, Geldgier, Ausbeutung und Gemeinheit als einziges Resultat, nur sie sind eben so unbrauchbar wie verderblich. Was ist denn nun gut an dem ganzen Contract? Es ist §. 3, wo der Schauspieler seine Gage normirt findet. §. 7, wo sein Contract rechtzeitig vorher gekündigt werden muß, und §. 12, wo die Unterschrift bekräftigt wird. Also die drei Paragraphen, die in jedem andern bürgerlichen Vertrage ebenfalls stehen, und welche mit der Kunst gar Nichts, sondern nur mit dem Materiellen zu thun haben. Wenn diese Art Contracte und Theatergesetze wirklich durchgeführt würden, so wäre es für Schauspieler wie Directoren eine Unmöglichkeit, dabei zu existiren. Daß die Bühnen trotz derselben bestehen, verdanken sie einzig und allein noch dem traditionellen Patronat, welches in seinen letzten Ueberbleibseln gewohnheitsmäßig respectirt

wird. Selbst der muthwilligste oder abgefeimteste Schelm beim Theater wird durch die Erfahrung zu der Erkenntniß gebracht, daß sich mit Gewalt und Niedertracht doch nicht auf die Dauer bei der Bühnenwelt wirthschaften läßt, daß er vielmehr auf den guten Willen aller Mitwirkenden angewiesen ist, und daß er nur höchstens drei Directoren prellt, um dann dem Elende und der Verachtung anheimzufallen. Er zügelt sich also um seines eigenen Wohles und Wehes willen.

Nicht genug aber, daß diese Contracte und Gesetze in sich unausführbar sind, es giebt noch äußere Einflüsse und Hemmnisse, welche sie völlig illusorisch machen. Kommt es denn nicht vor, daß dieser oder jener Director die „Vertraute" eines sogenannten Mäcens engagiren muß, wenn er nicht eine — gewisse Protection in's krasse Gegentheil verwandeln will. Die Dame spielt unter aller Kritik! Die Presse schreit, das Publikum zischt, der Director verzweifelt, die Collegen wüthen. Gleichviel, die „geschätzte Künstlerin" chicanirt auf Grund ihres Einflusses das gesammte Personal. Was thut der Director? Er ballt die Faust in der Tasche, zuckt diplomatisch die Achseln und spielt den Toleranten. Würde er das nöthig haben, wenn er nicht auf Geld und Gunst, sondern auf Kunst sähe, wenn er ein wirklicher Patronus wäre? —

Oder „Muſter-Director" Thespis muß die Individuen engagiren, welche ihm ſein Theater-Agent aufbürdet. Denn er iſt demſelben Geld ſchuldig oder befürchtet von ihm anderweitigen Schaden im Geſchäft. Thespis hat Sylpho z. B. durch einen Agenten für ſeine Bühne „gewonnen", und Beide ſind ganz zufrieden mit einander. Aber wie lange läßt der Agent denn den Sylpho bei Thespis? Gerade ſo lange, als er Procente erhält. Iſt das erſte Jahr und damit Sylpho's Verpflichtung, den Agenten zu bezahlen, vorbei, dann engagirt der Agent Sylpho mit höherer Gage wo anders hin, nicht um den Künſtler zu fördern, ſondern um ſeine Menſchenſteuer nicht zu verlieren.

Deshalb behalten die Directoren kein Enſemble mehr! Das iſt die Rache der entweihten Kunſt, der Fluch der Geldmacherei und des Krämergewerkes! Um das Maß voll zu machen, ſchuf man die Sommertheater und erfand die halbjährigen Contracte — dieſe Unglücksquellen eines neuen Theater-Proletariats.

Das ſind die Rechtsverhältniſſe beim Theater in Deutſchland. Sie ſchreien um Abhülfe. O daß die Deutſchen Regierungen doch endlich auf dieſen Nothruf hörten!

Wir ſagen zum Schluß, was der Verein Deutſcher Bühnen-Vorſtände geſagt hat in ſeiner Denkſchrift

über die Nothwendigkeit einer gesetzlichen Organisation der Deutschen Theater:

„Es ist die vorherrschend industrielle Richtung, welche — der gewinnsüchtigen Zeitströmung entsprechend — das theatralische Leben und zwar in seinem ganzen Umfange ergriffen hat. — Eine Selbst-Correctur der Deutschen Bühnen-Verhältnisse ist unmöglich und undenkbar. Der Staat muß ihnen mit Gesetzeskraft zu Hülfe kommen!"

Aber nur etwas bald, ehe es zu spät ist! —

VIII.

Ueber ſchlechte Repertoire und den theatraliſchen Kunſthaushalt.

Wir haben es anſcheinend mit einer rein praktiſch-techniſchen, die ſpecielle Bühnenverwaltung berührenden Frage zu thun. Aber dieſe Frage, ein wie praktiſches Anſehen ſie auch hat, ſteht nicht nur mit dem geiſtigen, künſtleriſchen Theil des Theaters in engſter Verbindung, ſie ſchließt auch unmittelbar das ganze Wohl und Wehe der Dicht- und Schauſpielkunſt in ſich ein.

In früheren Zeiten, von den Alten bis zu Iffland und unſeren großen Deutſchen Dramendichtern, hatte man die höchſt naive Meinung: das Theater und deſſen Dichtkunſt ſei ein bedeutſames Moment der Volksbildung, ein nationales Inſtitut, durch welches

der schauenden Menge die Ideen und Gefühle des Guten, Wahren und Schönen als reinigendes, veredelndes und erhebendes Mittel zu echter Lebensfreude, die auf Zufriedenheit beruht, dargeboten würden! Die heutige Zeit aber, der fast Alles Geschäft zu sein scheint, und welche bei ihrer vorwaltend kalten Verstandesrichtung dem Gemüth nur spärlichsten Raum gestattet, sieht meist das Theater nur noch als ein Mittel gegen Langeweile, einen Vergnügungsort wie jeden andern an, und glaubt, dessen Zweck sei erreicht, wenn sich in ihm die Leute täglich drei Stunden nur gut „amüsiren." Wie Ball, Kartenspiel und Diner etwa, ist auch dem Theater verstattet, ein „schönes Vergnügen" zu heißen.

Während früher ein Theaterdirector sich als Chef eines wahrhaften Kunstinstitus fühlte, Zeit, Kraft und Geld daran wendete, damit sein Theater womöglich einen Ruf in den Annalen der Kunstgeschichte erlange; wenn der Dichter seine Ehre darin suchte, das ihm von Gott geschenkte Talent allein im Dienste der Volksveredlung zu verwenden, so sind heute die meisten Directoren, Dichter und Schauspieler zu Speculanten herabgesunken, welche mit dem Amüsement Handel treiben, und deren Aufgaben mit jenen der Kunstreiter, Seiltänzer und Taschenspieler auf demselben Niveau stehen. Die Geldmacherei ist ihr

erſtes Princip, ganz gleich, womit und wie es erreicht wird. Deshalb ſind die Mehrzahl der Directoren Kaufleute, die Dichter Fabrikarbeiter, die Schauſpieler Commis voyageurs „in theatraliſchen Artikeln" geworden.

Wir haben nicht etwa im Sinne, alte Klagelieder von Neuem anzuſtimmen, oder mit der Kraft der Begeiſterung, der Wahrheit und Sittlichkeit der Sache gegen dies verwerfliche Princip anzukämpfen, ein Princip, das ſelbſt vielfach bei großen, reich dotirten Bühnen ſich Geltung verſchaffte. Auch nicht die edleren, reineren Gefühle der Menſchheit wollen wir diesmal gegen eine Maxime wachrufen, welche der Kunſt ſo verderblich iſt. Wir wiſſen nur zu wohl, daß man gleiche Waffen dem Feinde entgegenſetzen muß. Der Geldſack iſt nur durch den Geldſack, der trockene, verſtandes-arrogante Calcul nur durch Verſtandeswaffen, durch das Rechenexempel niederzuſchlagen. Iſt doch nur zu oft ſchon erfolglos zu Gunſten der Kunſt an das ſittliche Gefühl, an das Ideale, an eine große Vergangenheit appellirt worden.

In der Beſprechung der Rechtsverhältniſſe der Deutſchen Bühne ward nachgewieſen, daß unſere Bühnenverhältniſſe vom Rechte Nichts wiſſen und ſich nur um troſtloſe Palliativa drehen. Diesmal hoffe

ich nachzuweisen, daß unsere meisten modernen Directoren schlechte Kaufleute, kopflose Rechner, unsere geldmachenden Theater nur niedere Krämerfirmen sind, welche qualvoll von einem Tage zum andern leben, um nur dem Fallissement zu entgehen, Directionen, welche von geordneter Geschäftsführung, einem regelmäßigen Haushalt so wenig verstehen, wie ein ambulanter Heringshändler von Nationalökonomie.

Was will ein Kaufmann? Möglichst viel Geld ununterbrochen durch seine Waare verdienen! Der große Absatz und der Credit, das Zutrauen des Publikums, zufolge dessen er mehr und mehr gewinnt, ist Quelle seines Wohlstandes, seiner Macht. In welcher Art erringt er Absatz und Credit, gesteigerte Kundschaft? — Indem er eine reelle oder doch wenigstens eben so gute Waare bietet, als jeder andere; indem er das reichhaltigste, mannigfaltigste Waarenlager, die größte Auswahl von Artikeln unter seinen Standesgenossen hält. Jeder wahre Kaufmann weiß, daß eine schlechte Waare, Einseitigkeit der Verkaufsartikel der sicherste Weg zum Ruin ist, aber Solidität und Ausdehnung seines Geschäfts den Bestand desselben sichern. Der Kaufmann soll den allseitigen Bedürfnissen des Publikums in allseitiger und gediegener Weise Rechnung tragen, oder er ist nur ein

Porträmer. Er soll andern Theils nicht Alles verkaufen wollen, denn jedes Geschäft hat seine natürliche Schranke, aber er soll möglichst Viel und Vielerlei verkaufen, und es allein dem Publikum überlassen, ihm die Grenze seiner Thätigkeit zu setzen.

Wir glauben, daß es keinen vernünftigen Kaufmann der Welt giebt, der diese Principien nicht zu den seinen machte.

Wenn ich nun heute zu einem Geschäftsmann komme und will einen Schmuck, er mir aber sagt: „Mein Herr, Schmuck habe ich nicht, aber Reifröcke, die besten im ganzen Lande!" so werde ich fortgehen, denn ich brauche eben einen Schmuck und keinen Reifrock. Der Mann hat sich von aller Concurrenz in Schmucksachen ausgeschlossen, hat alle Schmucksachenliebhaber aus seinem Geschäft verjagt. Beruht sein Geschäft nur auf lauter Reifröcken, so sind nur Reifrockliebhaber seine Kunden, und wenn Madame Mode diesen Artikel capriciös außer Cours setzt, so ist der gute Mann bankerott.

Kaufmann A. verkauft hingegen zur Zeit lauter Schmucksachen; B. jedoch Delicatessen. Beide machen ein zwar nicht übergroßes, aber ganz hübsches Geschäft, weil sie ihre Waaren aus guten Quellen beziehen. Wenn Herr B. aber, um auch den Profit A.'s zu haben, plötzlich auch lauter Bijouterien, oder A. aus

demſelben Grunde lauter Delicateſſen verkauft und ſeine alten Artikel in den Winkel ſtellt, — ſo werden ſie ſich Beide, weil ſie unſinnig concurriren, ihre Kunden gegenſeitig abjagen und keine neuen dafür erhalten, ſie ſind ruinirt.

Da giebt es ſchließlich noch einen Kaufmann, Herrn C., dem jeder weitergehende Blick fehlt, der ſich nicht fragt, was aus ſeinem Geſchäft in Zukunft werden ſoll, welchem Ziele er als Mann von kaufmänniſcher Ehre, dem ſeine Firma Alles iſt, entgegenführen wird, welcher nie von einer Woche zur andern, von einem Tage zum andern ſpeculirt, der Laune des Publikums, der Tagesmode allein blind nachgeht, ohne zu bedenken, daß jede unerwartete Conjunctur ihn gefährden kann? Er wird zwar eine Weile Geld verdienen, aber er ruinirt ſein Geſchäft und ſtirbt doch als Bettler. Von dieſen drei Arten ſind aber fünf Sechſtel unſrer heutigen Bühnenverwaltungen.

Ein Theil unſerer Directionen nämlich ſind, wie unſer Reifrockverkäufer, Monopoliſten. Das heißt: ſie werfen ſich, durch einige gute Profite verführt, auf ein beſtimmtes Genre, Der auf die Poſſe, Jener auf komiſche Opern, der Dritte auf Ausſtattungsſtücke. Dieſe leiert er denn ſo oft hintereinander ab, wie es nur geht. Andere Sachen giebt er nur als Flickmittel, bis er wieder eine neue Poſſe, komiſche

Oper u. s. w. hat, eine neue Walze auf den alten Leierkasten. Der Thor! wenn er alle Tage im Jahre nur sein Haus halb zu füllen im Stande wäre — im Sommer vielleicht zum vierten Theil, im Winter zu drei Vierteln; hätte er es aber vermöge intelligenter Leitung immer nur halb voll — so profitirte er, nach Abzug aller Kosten, immer noch mehr, als ihm zwei Kassenstücke, und würde jedes hundertmal gegeben, einbringen können. Das ist durch Zahlen zu beweisen! Dazu erwäge man, daß sich der theatralische Alleinhändler den größten Theil des Publikums entfremdet, welcher ihm Nichts mehr zutraut, als die längst abgetragene Jacke des Bajazzo, erwäge man, wie sehr er von ernsten Zeit-Conjuncturen, von der einseitigen Productionskraft seiner Possen- oder Ausstattungscomödien-Schreiber abhängt, daß sich sein Personal verschlechtert bei solcher Holzhauerarbeit! Was ist das Ende? Fallissement! Mindestens ein unbeachtetes Krämerleben!

Dem Concurrenzmacher geht es nicht besser. Er sieht nämlich nie darauf, was er leisten kann, sondern nur, was Andere leisten. Sobald Director A. ein Ballet, Director C. eine Italienische Oper, College D. eine Zauberposse losläßt, hui, ist er auch dabei; dann muß bei ihm sofort auch getanzt, Italienisch fistulirt, in Feerie geschwelgt werden. Ob die Hälfte

seiner Leute dabei Monate lang für ihre Gage spazieren geht, ob seine Localsoubrette die Adalgise singen kann, ob er überhaupt für sein Unternehmen die Kräfte hat, das ist ihm Alles gleich. Er meint, so wie er nur concurrire, seien auch die Collegen entsattelt, und die Reclame, die Soldschreiber ziehen jauchzend in's schmutzige Treffen! Wir haben erlebt, daß auf diese Art in derselben Stadt drei Italienische Opern auf einmal graſſirten, anderer eclatanter Fälle nicht zu gedenken. Es liegt auf der Hand, daß diese Art Concurrenz der kürzeste Weg ist, sich gegenseitig zu ruiniren, so daß schließlich Keiner Etwas hat; der kürzeste Weg, das Publikum, dem von allen Seiten dasselbe geboten worden, durch die Uebersättigung den Theaterbesuch ganz und gar zu verleiden.

Der Dritte im Bunde ist der Speculant des Augenblicks. Ihm fällt nicht ein, irgend ein Genre wie der Reifrockcollege zu seinem Monopol zu machen, er will allseitig sein; auch fällt ihm nicht ein, wie College A. und B. Concurrenz zu machen und nachzuäffen, er will eben machen, was kein Anderer kann, will Allen so zu sagen den Wind abgewinnen! Ohne zu ahnen, wohin sein schwindelnder Pfad führt, liegt er stets auf der Lauer nach außergewöhnlichem Neuen. Was in Paris und London, oder sonst wo, Monströses sich in der Theatersphäre regt, das wird

aufgezahlt, mag es nun eine neue Französische Oper, ein Englischer Jongleur, eine Spanische Tänzerin, ein Deutscher Wandermime sein, der mit Trompetengeschrei durch die Städte zieht, oder sei es irgend sonst eine tolle Idee des eignen Hirns, welche ihn bei gewissen Autoren Effectdramen, Ausstattungspossen bestellen läßt, um das Licht seines Maschinisten leuchten, die Schaulust grob sinnlicher Naturen befriedigen zu lassen, oder aber sei es der Trieb, welcher ihn jäh auf politische Conjuncturen, die Leidenschaften der Zeit, die Tagestitaren speculiren läßt, um durch Tendenzdramen seinen Beutel zu füllen; kurz, er ist nicht der Mann der bleichen Furcht, er macht Alles, sobald er nur den nöthigen Credit hat, um malen, schreiben und gastspielen zu lassen. Daß ein solches Kraftgenie eine ganze Weile viel Geld verdienen, bei glücklichem Griff und einer schlagfertigen Agilität sich längere Zeit als Barnum seines Orts halten kann, ist wohl möglich. Abgesehen davon, daß er aber gerade den entsittlichendsten Einfluß übt, weil er Alles darstellt, was gefällt, und das sinnlich Grobe, Platte stets leichter anspricht; abgesehen davon, daß er sein Personal zu einer Equilibristenbande verwildern, im Wesenlosen den individuellen Charakter verlieren läßt, er wird mit der Zeit auch bemerken, daß seine Ausgaben doch die Einnahmen aufzehren, daß er den un-

erſättlichen Magen der vielköpfigen Menge, welchen er ja an ſchaale, gehaltloſe Koſt gewöhnt hat, endlich doch nicht mehr ſättigen kann. Er muß ſich wiederholen, und dann iſt der Augenblick ſeines Sturzes gekommen, der jäher iſt, als der irgend eines anderen Collegen, eines Sturzes, der unterm Gelächter gerade der Menge vor ſich geht, für die er ſich in hirnloſe Opfer ſtürzte. Wir haben in Deutſchland dieſe Beiſpiele ſchon öfter erlebt und werden ſie noch eclatanter erleben. Man denke ſich einen einzigen Kriegsfall, wie ihn die alten Theater glücklich überſtanden, und keiner dieſer beſagten Bühnenlenker entgeht dem Bettelſtabe, tauſend Schuldloſe mit in ſein Verderben reißend.

Wie aber, wird man lächelnd fragen, wie ſoll denn operirt werden? Du ſagſt: wir ſollen eben ſo gute Stücke und Darſtellungen bieten wie Andere, und tadelſt die Concurrenz? Wir ſollen nicht einſeitig ſein, und wenn wir nach größter Mannigfaltigkeit vor Anderen ſtreben, ſchiltſt du uns auch? Was willſt Du denn eigentlich? — Wenn ich einem Wucherer ſage „Sei doch kein Vampyr!“ habe ich dann geſagt: „Verſchenke dein Vermögen!?“ Was wird er zu thun haben, die Achtung der Anderen zu erwerben? Er wird von ſeinem Gelde Nutzen ziehen, ohne Andere zu prellen, und wird von ſeinem Gelde Anderen helfen,

ohne ſich zu ruiniren. Durch weiſes Maßhalten in allen Fällen wird er Zutrauen und Geld erwerben.

Wie ſoll ein Theaterdirecter denn operiren, damit er einem vorzüglichen Kaufmann gleich ſei, das meiſte Geld mit der größten Ehre vereint erwerbe? Die erſte Frage iſt, worin überhaupt jede Operation eines Bühnenleiters beſteht? — Im Repertoirmachen! Er mag thun, was er will, Alles läuft allein auf's Repertoirmachen hinaus. Für den Director giebt es nur Zweierlei: ſein Theater, das welches Publikum anziehen ſoll, und das Publikum, welches gegen Bezahlung recht ſtark hinein geben ſoll. Wenn er ein neues Stück giebt, thut er's etwa dem Autor, der Kunſt zu Liebe? O Schwachheit! Er giebt es, weil er glaubt, damit viel Geld zu verdienen, es oft bei vollem Hauſe geben zu können! Das Oftgebenwollen beweiſt aber, daß er Mangel hat, daß ſeinem öden Repertoir aufgeholfen werden ſoll. — Wenn er einen neuen Künſtler gaſtiren, ein junges Mitglied debütiren läßt, ſo heißt es entweder, daß ſein Perſonal ohne Gäſte nicht mehr zieht, oder daß ſein Debütant eine Lücke in ſeinem Perſonal füllen ſoll. Perſonallücken, ſchlechtes Enſemble laſſen aber ein intereſſantes, anziehendes Repertoir nicht zu. Folglich iſt nicht das Drama, nicht der Schauſpieler, nein, das Repertoir iſt der letzte

Angelpunkt, um den sich das Bestehen eines Theaters dreht.

Die heutigen schlechten Repertoire sind es, welche vorzugsweise den Fluch des Verfalls unseres Theaters zu tragen haben. Ist doch das Repertoir recht eigentlich das Barometer und Thermometer für die ganze Beschaffenheit des theatralischen Horizonts. Der rothe Zettel heißt — Wolkenbruch!

Was ist nun ein schlechtes Repertoir, und wie wird ein gutes Repertoir beschaffen sein müssen? —

Mag man auch die Entréefähigkeit, den Gagenetat, die pecuniären Ergebnisse eines hundertmal gegebenen Zugstückes normiren, wie man will; so lange man nicht beweist, ein Director sei dreier kolossalen Kassenmagnete jährlich sicher, wird man Nichts gegen mich bewiesen haben. Selbst wenn er jährlich zwei große Kassenstücke hätte, deren Beschaffung ihre bewußten Kosten machen, er kann doch kaum so viel einnehmen, als wenn er alle Tage sein Haus halb gefüllt hat. Hat er in einem Jahre nun auch zweimal ein solches Kassenglück, er hat es doch nicht immer; manchmal hat er eine durchschlagende Novität, noch öfter gar keine nennenswerthe!

Was ist ein Repertoir? Die geordnete Uebersicht der künftigen Leistungen einer Bühne binnen einer gewissen Zeit. Es liegt nahe, daß bei ihm die Zeit

das bestimmende Maß ist. Ein gutes Repertoir kann Nichts weiter heißen, als: weiser Gebrauch der Zeit bei den kommenden Leistungen einer Bühne. Die Zeit ist beim Repertoir das unbedingt Bestimmende, denn man hat Jahresrepertoire, Saisonrepertoire, Monats-, Wochen-, ja leider selbst Tagesrepertoire. Ein schlechtes Repertoir hingegen ist der Mißbrauch der Zeit bei Leistungen einer Bühne. — Wenn man nun die Handlungsweise des theatralischen Alleinhändlers, der ewig eine und dieselbe Piece abreißt, dann die des Concurrenzmachers, der stets seinen Collegen nachäfft, und die des Speculanten des Augenblicks betrachtet, der um jeden Preis immer voraus mit Neuigkeiten sein will: so wird man bemerken, daß alle ihre Speculationen auf Zeit gehen, daß sie aber eben Alle unzeitig speculiren.

Die Unklugheit des Monopolisten wird darin bestehen, daß von Uebersicht seiner Leistungen binnen einer gewissen Zeit, also einem Repertoir gar nicht die Rede ist; er ist der Zeitlose, ewig Stabile, so lange er's nämlich aushalten kann.

Man wird sagen: „Du tadelst den Monopolisten; aber ist denn nicht klar, daß ein Stück, welches gefällt, so oft als möglich hintereinander gegeben werden muß? Wirst Du selber, wenn Du Autor eines solchen Stückes bist, es nicht am allerersten wünschen?"

Dies sieht wie eine recht kluge Falle aus! Allerdings muß ein solches Stück so oft als möglich gegeben werden, ja! Aber so oft als möglich hintereinander? Nein! Denn dieses Hintereinander, die Abhetzerei beeinträchtigt eben jenes Sooftalsmöglich! Abhetzen heißt rasch verbrauchen und dann wegwerfen. Ein Stück, das die Kraft hat, 50 Mal hintereinander gegeben zu werden, hat auch die Kraft 80 Mal überhaupt gespielt zu werden, wenn man das Repertoir darnach einrichtet. Nicht das rasch vergängliche Osthintereinander, sondern die bleibende Wiederholung ist der Wunsch des Dichters, muß die Klugheitsregel des Directors sein.

Ein anderer Einwurf wird der sein: „Du verdammst bei dem Concurrenzmacher die Concurrenz, und doch stellst Du Mannigfaltigkeit, Allseitigkeit als Regel auf, und daß ein Director eben so gute und vielfache Artikel habe wie sein College! Ist das kein Widerspruch?“ — Nein! — Denn der Concurrenzmacher macht eben dasselbe zu derselben Zeit, was er seinen Collegen machen sieht, um ihn zu besiegen. Der kluge Kaufmann aber setzt sich nur in den Stand, stets dasselbe wie Andere leisten zu können, aber leistet es nur, wenn seine Collegen das **nicht** machen, ihre Mittel in dem Genre schwach, die seinen aber stark sind. Das Nachäffen ist somit ganz ausgeschlossen.

Ein dritter Einwand wird sein: „Wie kommt es, daß Du den Speculanten des Augenblicks verwirfst, der danach trachtet, der Erste stets zu sein, der Neues vorführt? Muß nicht Neues vorgeführt werden, wird nicht jeder Kaufmann darnach streben, der Erste und wo möglich der Einzige zu sein?" — Gewiß muß Neues vorgeführt werden, aber doch nicht alles Neue ohne Wahl und Geschmack! Neue Genres giebt es nicht auf dem Theater, sie werden sich ewig auf Trauer-, Schau- und Lustspiel, seriöse und Spiel-Oper, Ballet, Vaudeville und Posse beschränken. Innerhalb deren soll man das hervorragend neue Gute bringen; denn Solidität Dessen, was geboten wird, erhält jedes Kaufmanns Geschäft. Er wird ferner auch nicht alle Augenblicke Neues bringen, nur um etwas Neues, Ueberraschendes gebracht zu haben!

Worin besteht nun ein gutes Repertoir? —

Es giebt bekanntlich Jahres-, Saison-, Monats- und Wochenrepertoire. Das Tagesrepertoir ist keins, es ist nur die Manier: von einem Tage auf den andern zu bestimmen, wovon man morgen existiren soll, ein sicheres Symptom, daß es mit dem Theater zu Ende geht. Wie die Woche nach Tagen, der Monat nach Wochen, das Jahr nach Monaten eingetheilt wird, so theilt man auch das betreffende Repertoir ein. Wie das Wochenrepertoir das engste,

empfindlichſte und durch die vielen Zufälligkeiten des Theaterlebens am Leichteſten zerſtörbare iſt, ſo iſt das Jahresrepertoir das weiteſte, und am Leichteſten aufrecht zu erhalten. Daß es aber auch das wichtigſte iſt, fällt faſt keinem Director ein, und weil Niemand recht daran denkt, ſich ein ſolches Jahres- oder Saiſon-Repertoir zu machen, darum kommt man auch mit dem Wochenrepertoir um ſo mehr in Verlegenheit!

Wie richtet man alſo ein Jahresrepertoir ein?

Große Hoftheater, wie etwa Wien und Berlin, ſind moraliſch verpflichtet, alle vierzehn Tage eine Novität in irgend einem Genre zu geben, alſo 26 Novitäten jeder Art des Jahres. Kleine Hoftheater etwa alle vier Wochen eine, alſo 12 Novitäten, große Stadttheater werden ähnlichen Modus haben, ihr Publikum zu befriedigen, mindeſtens mit einer Novität alle 3 Wochen, alſo jährlich mit 18, kleinere Stadttheater etwas weniger. Daß damit wirklich neue Stücke, alſo keine alten, neu einſtudirten, keine Bearbeitungen und Ueberſetzungen zu verſtehen ſind, liegt wohl auf der Hand. Dann hat jedes Theater die heilige Verpflichtung (allerdings nicht immer das Recht und die Erlaubniß), die klaſſiſchen Werke unſerer großen Dichter im Andenken des Volks zu erhalten, ihnen als den Vorbildern des guten Ge-

ſchmacks, als den Höhenpunkten der Kunſt ſtets den erſten Platz einzuräumen.

Wie ſteht es denn aber mit Wiederholung von Novitäten, neu einſtudirten Stücken und — genug! Ueber Wiederholungen entſcheidet nur der Erfolg. Sie ſind auf einem Jahres- oder Saiſonrepertoir nie in Anſchlag zu bringen, das wird Sache des Wochenrepertoirs allein ſein.

Nun ſind noch die Gaſtſpiele zu berückſichtigen. Es giebt dreierlei Gaſtſpiele: erſtens zum Zwecke etwaigen Engagements, um das Enſemble zu ergänzen; zweitens um durch Gäſte Kaſſe zu machen, die man mit ſeinen Mitgliedern nicht mehr erzielt; drittens um dem Wunſch des Publikums, einen großen Künſtler zu ſehen, zu genügen. Die zweite Art iſt eine gemeinſchädliche, weil man mit dem momentanen Erfolge durch den Gaſt den ſicherſten Ruin ſeines Enſemble erreicht. Was den dritten Fall betrifft, ſo ſind die echten Künſtlergrößen bekanntlich nicht auf der Straße zu finden, ſie ſind immer ſelten, und man wird doch nur ſolche Phänomene gaſtiren laſſen, die wirkliche Größen, keine voyageurs dramatiques und Couliſſenvirtuoſen ſind, welche vom Gaſtiren leben, ſonſt verfiele man ja in den verderblichen zweiten Fall. Der erſte aber, wo man gaſtiren läßt, um zu engagiren, iſt der berechtigtſte, am Eheſten

vorkommende. Ueber ihn läßt sich kein genauer Modus feststellen, da hier das locale Bedürfniß allein entscheidet.

Endlich bleiben noch zu betrachten diejenigen älteren Novitäten, welche sich dauernden Erfolg errungen und Anspruch haben auf Erhaltung im Repertoir. Die Zahl derselben ist verhältnißmäßig gar nicht so gering und dürfte wohl leicht 24 Vorstellungen jährlich erreichen, eher mehr.

Was die poetische Gattung der Vorstellung betrifft, so ist es gewiß, daß das Publikum lieber öfter lacht, als weint, man also dem komischen Genre ein wenig mehr Raum, als dem ernsten geben muß, so daß etwa zwei Drittel der Novitäten auf das Komische, ein Drittel auf das Tragische kommen.

Ziehen wir auch das Ballet in Rechnung, so ist Tanz an sich auf der Bühne am Meisten mit der Oper verschwistert. Außer Berlin und Wien dürften schon die Bühnen selten sein, welche vollständig getanzte Dramen, Ballets, mit Erfolg geben können. Es ist ein sehr theures Vergnügen und wird nur von einem Minimum des zahlenden Publikums, der Aristokratie, goutirt. Der Tanz ist in's heitere Genre zu rechnen, und 4 Balletnovitäten dürften jährlich für das größte Theater überzeug sein.

Von Opern-Novitäten ist zu sagen, daß sie selten

ſind, beſonders Deutſche, alſo 4 Novitäten, von denen 2 der heroiſchen, 2 der Spieloper angehören, mit 12 ſicheren Vorſtellungen dürften alles zu Erwartende ſein.

In Anſehung der Jahreszeit iſt der Winter dem Theater günſtiger, als der Sommer. Damit ſind wir in's Saiſonrepertoir gekommen, zu dem ſich unwillkürlich jedes Jahresrepertoir geſtalten wird.

Die gute Saiſon des Winters beginnt mit dem 1. September und endet mit April, ſie hat 7 Monate, von denen September, October, November, Januar, Februar die beſten, December und März die ſchlechteſten ſind. Die ſchlimme Saiſon des Sommers dauert vom 1. April bis 1. September. Von ihr iſt April der beſte Monat. Das Theaterjahr hat ſomit 6 gute und 6 ſchlechte Monate, von denen in der Regel October, Januar und Februar ſich am Ergiebigſten zeigen. Es wird in der Natur der Sache liegen, daß eine kluge Direction der ergiebigſten Zeit ihre beſten Kräfte widme.

Dieſe in allgemeinen Zügen gegebene Einrichtung des Jahres- und Saiſonrepertoirs ſollte ſich ganz von ſelbſt aufnöthigen, ſie wird auch wohl annäherungsweiſe geübt, aber unbewußt. Heut zu Tage, wo man eben keine Repertoire mehr macht, iſt es dem Zufall anheimgegeben. Dieſer Zufall iſt aber der

tödtliche Wurm im Bühnenleben. Das Theater iſt ohnedies von tauſend Zufälligkeiten heimgeſucht, die es nicht immer bewältigen kann; es ſollte doch alſo wenigſtens zwei feſte Stützpunkte haben für ſein Beſtehen: ein feſtes Repertoir und ein geſchloſſenes Enſemble. Ein derartiges Repertoir hat wie ein Schlachtplan, wie ein Bauriß ſeine feſteſte Eintheilung, ſeine innere Architektur, jene Mannigfaltigkeit bei der Einheit, welche ihm erlaubt, jedem Genre zu huldigen, ohne ſeine Kräfte zu überbürden oder zu lähmen. Es wird, ſobald es nur mit Conſequenz feſtgehalten wird, die ſicherſte Grundlage des Monats- und Wochenrepertoirs bilden.

Ob es durchführbar? — Freilich für ein Theater, das die Poſſe giebt, welchem Tragödie und ſeriöſe Oper nicht verſtattet oder nicht möglich iſt, paßt dies Repertoir anſcheinend nicht. Es paßt aber doch, ſofern man an Stelle der Tragödie das Schauſpiel, ſtatt der ſeriöſen Oper die Feerie, ſtatt der Spieloper das Vaudeville, für Schauſpiel Luſtſpiel und für Letzteres die Poſſe ſetzt. Wenn man nun aber acht Wochen Ferien hat, oder im Sommer gar nicht ſpielt? So fällt das Repertoir für dieſe Zeit, welches ohnedies im Sommer ſchwächer mit Novitäten, Klaſſikern u. ſ. w. beſetzt iſt, ganz weg. Nur diejenigen Theater werden ſich anders einrichten müſſen,

welche wie einige kleine mitteldeutſche Hoftheater nur drei Mal die Woche überhaupt ſpielen. Dieſe werden auf ihre drei Vorſtellungen auch ſtets Trauerſpiel, Oper, Luſtſpiel in einer, Schauſpiel, Spieloper, Poſſe in der andern Woche folgen laſſen, ſo daß alle vierzehn Tage daſſelbe Genre wiederkehrt. Der Nutzen eines ſo mannigfachen Repertoirs, wo jedes Genre genau ſeinen Platz, jede Kunſtform ihre ebenmäßige Geltung hat, beſteht nicht allein in ſeiner Mannigfaltigkeit, welche ſtets das Publikum anreizt, ſondern noch mehr in ſeiner Ordnung. Dieſe Ordnung nämlich giebt dem Kunſtfreund die Beruhigung, daß er binnen einer gewiſſen Friſt ſein Lieblingsgenre, ſeinen Klaſſiker u. ſ. w. ſicher zu erwarten hat, daß es nicht von der Laune des Directors abhängt, ob man ſehen darf, was man will, oder ſehen muß, was der Direction beliebt.

Das eigentliche Theaterpublikum, das intelligente Gros der Bevölkerung, welches ein Inſtitut erhält, wird durch ein in der Mannigfaltigkeit einheitliches Repertoir dauernd an die Bühne geknüpft, während es jetzt ſyſtematiſch zum Tempel hinaus geſpielt wird. Aber woher Alles nehmen, was auf ſolchem Repertoir ſteht? — Nun, ſollte man denn nicht jährlich an jeder großen Bühne 12 klaſſiſche Vorſtellungen in allen Formen und Genres geben können? Man giebt

durchschnittlich jährlich sehr viel mehr klassische Vorstellungen, und wir sind zum Glück reich genug an gutem Alten, um länger als zwei Jahre daran zu zu haben, ehe wir mit Allem durch sind. Auch 24 neu einstudirte ältere Vorstellungen sind wohl heraus zu bringen. Bieten doch die Deutschen Theater von Goethe's Tod an bis heut eine reiche Blumenlese ehrenwerther Dichtungen, welche verdienen, zeitweise immer wieder gegeben zu werden. Freilich macht es Arbeit, wenn sich der Director in seiner alten Bibliothek umsehen, die Theaterannalen nachschlagen soll, aber der uralte Hesiod hat ja schon gesagt: „Nur für Arbeit und Mühe verkaufen die Götter das Gute den Sterblichen." Auf der faulen Bärenhaut zu liegen, ist freilich bequemer, aber wahrlich nicht ehrenvoller.

Die Gastspiele lassen sich aber doch nicht feststellen? — Nicht ganz, das ist gewiß. Man wird sich dabei nach seiner localen Decke strecken müssen, und der Bedarf ist nicht überall gleich. So viel indeß kann man feststellen, daß Gastspiele gegen Ende der Wintersaison und in jene Zeit zu verlegen sind, wo Urlaub und Engagementslosigkeit am Häufigsten zu sein pflegen, also um Ostern herum.

Aber 24 Novitäten, auf die es besonders ankommt, wie soll man sie immer vorherbestimmen? Und dann,

wenn man ſie wirklich hat, wie ſoll man ſie in den beſetzten Wintermonaten ermöglichen? — Frage gegen Frage: ſollte man denn nicht eine neue Tragödie neben einem klaſſiſchen Schauſpiel und einem Luſtſpiel in vier Wochen geben können, ohne die Mimen abzunutzen? Werden denn nicht jetzt die Schauſpieler viel mehr ruinirt, weil ſie ohne Wahl nach plötzlicher Laune und immer daſſelbe in meiſt ſehr engem Zirkel ſpielen müſſen? Nicht das Oftſpielen, ſondern ſtets in derſelben bunten Jacke gaukeln zu müſſen, das iſt ihr Elend! Denn ein Theil des Enſemble wird dadurch übermäßig angeſtrengt, und der andere geht dafür auf Directionskoſten ſpazieren, um die Fähigkeit der Faulheit an ſich zu cultiviren. Sechs neue Trauerſpiele und zwölf heitere Piecen, alſo 3 Novitäten in jedem Wintermonat, ſind für das ehrgeizige Perſonal einer großen Bühne, das noch nicht bis zur Handwerkerei herabſank, wohl keine zu große Arbeit, zumal darunter nicht immer hiſtoriſche oder Stücke mit 20 Perſonen, nicht immer fünfactige Piecen, ſondern eben recitirende Novitäten jeder Art, auch ein- und zweiactige zu verſtehen ſind, denn auf die Güte, nicht auf die Länge kommt es an.

Ob man aber ſo viel Novitäten immer hat? — Man hat ſie vorausſichtlich immer! Sehe man doch nur die Novitäten der letzten fünf oder acht Jahre an,

ob nicht das kleinste Theater mehr als 26 im Jahre gegeben. Wo dies nicht geschah, da liegt es an dem bisherigen, verwerflichen Modus, nach dem fast keine Novität gegeben wird, sie sei denn erst durch großen Kassenerfolg in Wien oder Berlin approbirt.

Hat denn aber eine Novität stets Erfolg? Den muß eben jeder Director der Welt abwarten: denn für ihn giebt es kein Recept. Aber ein Mittel, aus jeder Novität das Gute an's Licht zu ziehen, giebt es, es besteht ganz einfach in der Regel: Wirf Nichts zu hastig über Bord, was nicht gleich Tausende bringt, und peitsche nicht den Erfolg zu Tode! Bei Annahme einer Novität giebt die poetische Würdigkeit und praktische Bühnenwirksamkeit allein den Prüfstein ab, und das muß Jeder verstehen, der ein Dramaturg, ein Director sein will. Um blos nachzuäffen, um sich von Anderen in's Schlepptau nehmen zu lassen, kann man auch einen Leineweber zum Theaterleiter machen. Hat ein Director Geist genug, nach Würdigkeit zu entscheiden, Klugheit genug, sich mit bekannten Autoren in Verbindung zu setzen, wenn er überhaupt nur den schlimmsten Dämonen des Theaters, der Hexe: „Willkür" und dem Kobold: „Zufall" gründlich entsagt, dann wird er wohl auch die Novitäten besitzen, durch welche Frische und Mannigfaltigkeit in's Repertoir, Anregung in's Publikum kommen,

jener echte Theaterdrang, der ſich nicht auf platte Neugier, laxe Unterhaltungsſucht gründet, ſondern auf den ſittlichen Trieb, auf das ethiſche Vergnügen, ſich durch wohlthätige Erſchütterung und Reinigung auf komiſchem oder tragiſchem Wege für's bürgerliche Leben zu ſtärken.

Ein Director, der den Verſtand und Fleiß hat, ein Repertoir, wie das angedeutete, zu hegen und zu pflegen, der nach beſtimmten Principien ſpeculirt und dirigirt, ein ſolcher wird nicht nur der beſte Kaufmann, ſondern auch das erſte Directionstalent, der wahre „Muſterdirector" ſeiner Zeit ſein. Und alle Tage im Jahre wird ihm ſein Kaſſenabſchluß, der Beifall des Publikums zeigen, daß er das beſte Geſchäft macht, wird ihm und aller Welt die alte Wahrheit auf's Neue beſtätigen, daß das edelſte Kunſtſtreben zugleich immer das Profitabelſte iſt, wenn man es eben immer mit Kunſtverſtand, rechtem Sinn und beharrlicher Arbeitskraft zu bethätigen weiß. Freilich wer blos den Director ſpielt, wird nun und nimmermehr einen anhaltenden Treffer in der Bühnenkunſt haben. Wirft ihm der Zufall, auf den er ſeine Sache ſetzt, aus der Tageslotterie des Theaters auch wirklich einmal einen Hauptgewinn in den Schooß — es heißt ſchließlich doch: Wie gewonnen, ſo zerronnen! —

Im Verlage von Hermann Costenoble in Leipzig erschienen ferner folgende neue Werke:

Brachvogel, A. E., Der Trödler. Ein Roman aus dem Alltagsleben. 2 Bde. 8. broch. 2¼ Thlr.

Brachvogel, A. E., Narciß. Ein Trauerspiel. Min.-Ausgabe. Zweite Auflage. broch. 24 Ngr. Prachtvoll geb. mit Goldschnitt 1 Thlr. 2 Ngr.

Brachvogel, A. E., Benoni. Ein Roman. 3 Bde. 8. broch. 4 Thlr. 27 Ngr.

Brachvogel, A. E., Adelbert vom Babanberge. Ein Trauerspiel. Min.-Ausgabe. broch. 24 Ngr. Prachtvoll geb. mit Goldschnitt 1 Thlr. 2 Ngr.

Brachvogel, A. E., Der Usurpator. Ein dramatisches Gedicht. Min.-Ausg. broch. 27 Ngr. Eleg. geb. mit Goldschnitt 1 Thlr. 5 Ngr.

Bibra, Ernst Freiherr von, Aus Chili, Peru und Brasilien. 3 Bde. 8. broch. 3 Thlr. 22½ Ngr.

Bibra, Ernst Freiherr von, Erinnerungen aus Südamerika. 3 Bde. 8. broch. 3 Thlr. 15 Ngr.

Böttger, Adolf, Habana. Lyrisch-epische Dichtung. Zweite Auflage. Min.-Ausg. broch. 1½ Thlr. Prachtvoll geb. mit Goldschnitt 1 Thlr. 16 Ngr.

Wallfahrt durch's Leben vom Baseler Frieden bis zur Gegenwart. Von einem Sechsundsechzeiger. 9 Bde. 8. broch. 10½ Thlr.

Möllhausen, Balduin, Der Flüchtling. Erzählung aus Neu-Mexico. 4 Bde. 8. broch. 5¾ Thlr.

Leipzig. Druck von A. Freimann.